

نبيل منصر

الخطاب الموازي
للقصيدة العربية المعاصرة

دار توبقال للنشر

الخطاب الموازي
للقصيدة العربية المعاصرة

صدر للمؤلف

غمغمات قاطفي الموت (شعر)،

دار قرطبة، الدار البيضاء، 1997.

نبيــل منصــر

الخطاب الموازي
للقصيدة العربية المعاصرة

دار توبقال للنشر
عمارة معهد التسيير التطبيقي، ساحة محطة القطار
بلفدير، الدار البيضاء 20300 ـ المغرب
الهاتف / الفاكس : 022.34.23.23 (212) / 022.40.40.38 (212)
الموقع : www.toubkal.ma البريد الإلكتروني : contact@toubkal.ma

صدر للمؤلف

غمغمات قاطفي الموت (شعر)،

دار قرطبة، الدار البيضاء، 1997 .

تم نشر هذا الكتاب ضمن
سلسلة المعرفة الأدبية

الطبعة الأولى، 2007

طبع هذا الكتاب بدعم من وزارة الثقافة

الإيداع القانوني رقم : 2006/2753

ردمك 6-07-496-9954

مقدمة

1

للشعر العربي المعاصر غوايته التي تدفع المتورط فيها إلى مواجهة أهواله القادمة من كل الجهات. ولعل النفاذ إلى الأسس النظرية الموجهة لهذا الشعر، كممارسة نصية مخترقة بإيقاع الذات الكاتبة، يهيئ وضعية علمية ملائمة لرصد إبدالات هذا الشعر بكيفية تجعل الأهوال تعثر شيئا فشيئا على نقطة تلاشيها المتدرج، دون أن يتحول البحث، مع ذلك، إلى مرتع آمن لليقين والأجوبة المريحة. ولعل فعل الكشف ذاته عن هذه الأسس النظرية يطرح أسئلة، من طبيعة ابيستيمولوجية، تتعلق بمنهجية القراءة ومكانها، في سياق تحليلي يفترض فيه البحث وجود وشائج رفيعة بين النظرية والنص، أي بين التأمل والممارسة النصية، باعتبارهما مكانين لتبادل الإضاءة المنتجة للمعرفة الشعرية.

إن تشعب مكان الشعر العربي المعاصر، الذي هو جزء من تشعب زمننا الثقافي، بما يهيئ للشاعر من تقاطعات علمية، فلسفية، بصرية وموسيقية، وبما يفتح أمامه من مجالات التدخل، يستدعي الصدور عن إشكالية جديدة تقلب وجهة النظر السائدة حول الموضوع، فيما هي تعيد بناءه على أسس علمية مغايرة، تستمد مشروعيتها الإجرائية من ثراء شعرنا المعاصر ذاته.

لقد اخترنا مواجهة الشعر العربي المعاصر من مكان النص الموازي. وعوض أن نفزع عراة إلى النص ونجعله ينوء بأوهام امتلاكنا له، قررنا استضافة العتبات النصية إلى مجال البحث وجعلها دفعة واحدة في مركز الضوء. إن ما كان يحظى في المتخيل النقدي السائد بوضعية الهامشي، العرضي، الثانوي والتذييلي، سيحتل عندنا جل المشهد النقدي ليأخذ وضعه الاعتباري الملائم، في بناء النظرية والنص والدلالية.

وإذا كان الشعر المعاصر يخط لما يُمَيِّزه نَصاً وتنظيراً، فإنه يستأنف في آن، من مكان مُغَاير، الاحتفاء بهذه العتبات النصية احتفاء بناء لَمْ يَعُدْ تحقق الممارسة النصية للشعر الحديث يكتمل بدونه. لذلك لم يعد هناك من مُبَرِّر لمُواصَلَة نسيان مكون نصي (ونظري أيضاً) سَعَى

الشاعر العربي الحديث منذ التقليدية نحو استثماره بدرجات مختلفة من الوَعي والتصميم والثراء.

إنها مواجهة تأتي أيضا في سياق حركة نقدية هامة أطلقتها بعض الدراسات الأدبية، على امتداد العقدين الأخيرين من تاريخنا الحديث. وقد كان للجامعة المغربية دور رئيس في جعل هذه الحركة تبلور تعاقدا متناميا بالالتزام بالمعرفة والمنهج في تهييء وضعية علمية تسمح بإنتاج التراكم. ولعل ما تم إنجازه في مجال دراسة الشعر الحديث، على ندرته، يحرر الباحث من حالة الحدس وضبابية الرؤية، ويهيئ لمشاريع البحث نقطة ارتكاز في مواجهة قضايا الشعر والحداثة، بما هي قضايا بالغة الحساسية والتشعب والتعقيد. وقد أفسحت دراسة محمد بنيس تحديدا، الموسومة «**الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**»، بأسئلتها ومنهجها ومتاعها المعرفي، في تأسيس رؤية جديدة تغيرت معها ملامح الدراسات الشعرية بالمغرب ووجهتها، ومكنت جيلا جديدا من الباحثين من دراسة محاور محددة ودقيقة في متن الشعر العربي الحديث، بما يسهم في شحذ الأسئلة وإثراء مشهد التراكم المعرفي المنشود.

2

بالقلب إذن، تستهدي الإشكالية، في الوقت الذي تقترب من موضوعها من مكان النص الموازي وتعيد، في ضوئه، بناء أسئلته وقضاياه النظرية والنصية. وما كان لهذا القلب أن يصبح موقفا إبيستمولوجيا بانياً لولا استضاءة الدراسة بفرضية واضحة نصوغها في نقطتين متواشجتين:

أ) لا يبني الشعرُ المعاصر نصيتَه، التي تسمح له بالتداول بهذه الصفة في المجتمع الثقافي المعاصر، إلا انطلاقا من مجموعة من العتبات النصية الداخلية التي تضمن له نسبا رمزيا يحمل توقيعه كاسم المؤلف، أو التي تعيّنه أو تبوّبه كالتحديد الأجناسي، العنوان، العناوين الفرعية والفهرست، أو التي تقدّمه للقارئ والجمهور كالمقدمة وكلمة الناشر، أو التي تسيجه أو ترفعه احتفاء وتذكاراً وعلامة بانية للدلالة والمتخيل كالتصدير والإهداء. إن النص الشعري المعاصر ومنه العربي، لا يحقق نصيته خارج هذه العتبات الداخلية التي تمنحه هوية نصية مخصوصة داخل فضاء التبادل الرمزي، كفضاء مؤسساتي.

ب) يتجه الشعر العربي المعاصر نحو استحقاق انتمائه للمعاصرة، انطلاقا من وشائجه الثقافية مع عصرنا الوسائطي، الذي أبدل مكان الرؤية إلى فضاء الصفحة بجعلها تحتفي بالمتاه مكانا لزوبعة علاقة السواد بالبياض، مثلما عدد إمكانات تدخل الشاعر بما هيأ له من نصوص موازية خارجية مبثوثة، عبر المجلات المتخصصة أو الصحف أو الأجهزة السمعية البصرية، لتفكيك المتعاليات الشعرية المستعصية أو التهييء لانهيارها، في أفق بناء تصورات جديدة توجه حداثة النص المعاصر وتسمح بحسن استقباله.

كل نظرية «تربط استقصاءها بمجهول ما» كما يعبر عبد الكبير الخطيبي .لذلك عثرنا في تنظير جيرار جنيت للعتبات النصية، خاصة في تمييزه بين المصاحب النصي والمحيط النصي،

على ما يفسح مكاناً علمياً لجعل الفرضية، بشقيها، تظفر بطريقها نحو استدلال رسمنا له، بصيغة صريحة حينا ومواربة أحيانا، رهان تحقيق فائدة مضاعفة : أي كشف ما يجعل من الشعر المعاصر نصا، أي كتاباً وخطابا شعريا حداثيا في آن، بحكم ما ينطوي عليه من مصاحبات نصية أو يسيجه من محيطات نصية تكثف ما تجرأ عليه من إبدالات تميزه عن غيره من متون الشعر الحديث، لتكون خطواته المكتسبة من مغامرة خوض المجهول.

3

إن شقي فرضية الاشتغال يلتئمان في توجيه موضوع الدراسة ونظامها الاستدلالي، بكيفية تجعل من النص الموازي مكانا نصيا أساسيا في بناء النص وحداثته. فبدون الأجناس الخطابية للنص الموازي لا يلتئم النص ككتاب تعضده تأملاتٌ وملفوظاتٌ أخرى، ذاتية وغيرية، تبني حداثته وتداوليته في آن. وبجعلنا موضوع الدراسة متصلا بإعادة بناء النص الموازي للشعر المعاصر فإنما نستجيب بذلك لواقع نصي نروم معرفته وتصحيح علاقة الاختلال التي تصل الذوات الباحثة به، مستفدين في ذلك من بعض ما تهيأ في حقل الدراسات الشعرية بالمغرب من اقتحام معرفي لهذا المكون النصي، الذي ظل ينوء، على امتداد تاريخ الشعر العربي الحديث، تحت وطأة النسيان.

ولتطويق موضوع دراستنا، بكيفية تستجيب لمعايير البحث العلمي، وتجعل، في آن، فرضية الاشتغال تأخذ طريقها نحو الاستدلال بكل الوضوح والضبط اللازمين، وزعنا الدراسة، منهجياً، إلى قسمين أساسيين :

خصصنا القسم الأول منها لإعادة بناء موضوع النص الموازي وأجناسه الخطابية في الشعرية الغربية الحديثة، ثم في الشعرية العربية القديمة. وإذا كنا قد تبنينا بشكل واسع النمذجة البنيوية لجيرار جنيت لشعرية النص الموازي، باعتبارها أحد العناصر الخمسة المشكلة لشعرية المتعاليات النصية في **طروس**، فإن ذلك لم يمنعنا من وصلها بماضي الشعرية الحديثة كما تجسدت في الشكلانية الروسية، وتحديدا في تأملات رومان ياكوبسون حول الوظيفة الشعرية، مع مراقبة تحول الأسئلة، التي توجه الشعرية وهي تنتقل من دراسة الوقائع النصية الاختبارية إلى صياغة القوانين والبنيات المجردة، بشكل يؤثر في بناء موضوعها وتوجيهها نحو إشكاليات جديدة.

وبتحويل جيرار جنيت لسؤال ياكبسون من صيغة : ما الذي يجعل من رسالة لفظية نصاً أدبيا؟ إلى صيغة : ما الذي يجعل من النص كتاباً؟ يكون جينيت قد نقل الشعرية من سؤال الأدبية إلى سؤال النص الموازي، قبل أن يعود في كتابه **تخييل وقول** *Fiction et Diction* لمواجهة سؤال الأدبية من جديد، بعد قراءته التفكيكية للمسألة الأجناسية وللتأويل والإسناد الخاطئين اللذين تحكما في ثلاثيتها المزعجة (الغنائي، الملحمي، الدرامي) وقد ترسخت في الشعرية الغربية منذ القرن الثامن عشر.

4

إن تبنينا لنمذجة جيرار جنيت البنيوية للنص الموازي لم يتم خارج الموقف النقدي، وخارج مشهد الإثراء والتوسيع. حافزُنا الأساس في ذلك تدعيم الموقف النظري بالخلفية الفلسفية، مع الاستجابة، في آن، لثراء الواقع النصي وتعقده. وفي هذا السياق انفتحنا على تأمل ميشل فوكو الباذخ لمفهوم المؤلف باعتباره وحدة كتابية ومعادلا لعملية وصف، كما انفتحنا على مقاربة أنطوان كومبنيان العاشقة لموضوع الاستشهاد، وأيضاً على ملاحظات عبدالكبير الخطيبي المقتضبة والذكية حول موضوع الخطاب المقدماتي، وحرصنا، في آن على تحويل كل ذلك إلى أدوات إجرائية في التحليل.

اتخذنا من مقترحات جيرار جنيت إطارا نظريا عاما وسّعناه بما يلائم موضوع الدراسة من عناصر. وقد حرصنا أولا على بنائها النظري، قبل الإفادة من إجرائيتها في التحليل. ميزنا مع جيرار جنيت بين نوعين كبيرين من النصوص الموازية، تفصل بينهما تمييزات فضائية في الوقت الذي يلتئمان في وظيفة مركزية تتمثل في تقديم العمل وتهيىء قراءة جيدة له، وهما: المصاحب النصي péritexte بمختلف أجناسه الخطابية المنغرسة ضمن البنية الداخلية للعمل، ثم المحيط النصي epitexte، أيضا بمختلف أجناسه الخطابية التي تسند العمل من خارجه، أي عبر مسافة مرتبطة بفضاء التواصل الإعلامي بمختلف وسائله. ونظرا للحدود المتحولة وغير القارة بين المصاحب النصي والمحيط النصي، فقد ارتأينا من الملائم الحديث عن بنية نصية جَوالة، تسم بعض الأجناس الخطابية للنص الموازي في علاقتها بتحول مقصديات التأليف والنشر ضمن بنية التواصل الأدبي والثقافي. ولما كانت نمذجة جيرار جنيت البنيوية لحقل المحيط النصي تحديدا لا تستجيب لتفاصيل واقع الممارسة التأملية التنظيرية التي انخرط فيها الشاعر المعاصر، فقد عمدنا إلى تدعيم السؤال السابق لجيرار جنيت بسؤال آخر منحناه الصياغة التالية: ما الذي يجعل من الشعر المعاصر خطاباً حداثياً؟

لقد سمح لنا هذا السؤال باستدراك نظام أساسي في بنية الشعر العربي المعاصر، ونقصد به «البيان» كجنس خطابي مخصوص، فبحثنا في شعريته وما يتصل منها بقوانين بنائه ووظائفه وبنيته التلفظية، كما قاربنا بعض أنواعه المرتبطة بمجالات التعبير غير اللغوية كالموسيقى والتشكيل. وبهذا الاستدراك نكون قد فتحنا نمذجة جيرار جنيت على منسياتها، جاعلين، في آن، من إشكالية النص الموازي إشكالية غير منحصرة فيما يجعل من النّص كتابا، بل مرتبطة أيضا، وبشكل صميمي، بما يجعل من القصيدة العربية خطابا شعريا حداثيا.

5

وحتى يكتمل مشهد إعادة بناء النص الموازي في الشعرية، ارتأينا أن نغامر بالانفتاح على الشعرية العربية القديمة من خلال فرضية الشعرية البيانية، التي استعنا في بنائها بأطروحة محمد عابد الجابري عن **بنية العقل العربي**، معيدين بذلك ربط الشعرية بالفكر والنسق الثقافي

العربي القديم. وقد اهتدينا في إعادة بناء النص الموازي في الشعرية البيانية بفرضية تقول بشفوية نظام النص الموازي المسيج لنصوص هذه الشعرية، وهي شفوية غير منحصرة في نظام تداول المعرفة الشعرية، بل مرتبطة أيضا بنظام اشتغالها. وواجهنا في إعادة البناء ثلاثة حقول ثقافية متواشجة ضمن النسق الثقافي القديم وهي الحقل الديني، النقدي والشعري. إن الشعرية البيانية كما أسفر التحليل عن ذلك لم نستفد من نظام النص الموازي البالغ الثراء المسيج للقرآن: كتاب الوحي في الإسلام. ونموذج أبي العلاء المعري يكاد يقف حالة معزولة في اختراقها لأفق تلك الشعرية. وقد هيأت لنا هذه المقاربة فرصة الوقوف على المتعاليات الشعرية المتحكمة في الشعرية البيانية، التي ما زالت توجه الشعرية العربية الحديثة، وكان على الشعر العربي المعاصر مواجهتها في النظرية مثلما في النص.

6

ثم خصصنا القسم الثاني لإعادة بناء النص الموازي في الشعرالعربي المعاصر من منظور المحيط النصي ثم المصاحب النصي، بغرض معرفة ذلك الذي يجعل من النص كتاباً وخطاباً شعرياً حداثياً. ولما كان متن الشعرالعربي المعاصر متمترساً خلف شساعة يصعب تطويقها، فقد اخترنا مواجهة ما اعتبرناه المفاصل الكبرى في تاريخه الذي يمتد منذ أواخر الأربعينيات من القرن الماضي حتى اللحظة الراهنة. وقد ساعدنا مفهومُ المحيط النصي على إعادة بناء التصورات النظرية التي توجه الشعر المعاصر وتبني حداثته. ونظرنا في وضعية المحيط النصي أولاً من زاوية المجلات باعتبارها مختبراً للمحتمل الحداثي للشعر المعاصر، ثم من زاوية البيان كجنس خطابي مخصوص يجد في مختبر المجلات أحد فضاءات التبلور والتدوين، في الوقت الذي ينسج علاقات معقدة بالمعرفة والسلطة والرغبة.

وضمن مختبر المجلات توقفنا بالتحليل عند مجلة **شعر** و**مواقف** ثم **الثقافة الجديدة**. وقد حرصنا على تناول المصاحبات النصية للأعداد الأولى من هذه المجلات، كما لبعض أعدادها الأخرى، خاصة منها تلك التي تفيدنا في بناء ملامح المحتمل الشعري، سواء باعتباره برنامجا نظريا مشتركا أو تصورات فردية. وقد اهتدينا من خلال توظيف مصطلح التوقيع الشخصي إلى تملّك ومواجهة السمات الفردية للمحتمل الشعري في مختبر المجلات. وهيأ لنا هذا المصطلح متناً نظرياً بالغ التنوع والثراء، بحيث توقفنا عند المحاضرة، والتقديم والدراسة والمحاولة النقدية والتعريفية، كما توقفنا عند التصدير الاستهلالي الغيري والخطاب الاستهلالي الذاتي. وسمح لنا كل هذا المتن، وفق رؤية دينامية، من إعادة بناء موضوع المحتمل الشعري لحداثة الشعر المعاصر، سواء من حيث قوانين تشكله واشتغاله أو من حيث فرضياته وإبدالاته.

ولم يكن لملامح هذا المحتمل أن يكتمل بناؤها دون دراسة وضعية البيان كمحيط نصي للشعر المعاصر، فتوقفنا عند «بيان الحداثة» (1979) لأدونيس، و«بيان الكتابة» (1980) لمحمد بنيس، ثم بيان «منوت الكورس» (1984) لقاسم حداد وأمين صالح. وجعلنا هذه البيانات

تنادي على ما تستكمل به عناصر المشهد، من خلال الانفتاح على امتداداتها الذاتية اللاحقة، أو على الحواشي التنظيرية، مع كل من عبد الله راجع وأحمد بلبداوي، التي دلت على حسن الاستقبال. وقد رأينا في دراستنا لهذا المتن، كيف يحضر زمن الاستدعاء النقدي، وزمن العرض اليوتوبي في بنية خطاب البيان، فيما هو يتطلع إلى تفكيك هوية شعرية وبنينة أخرى، بصيغة انعكست على بنائه الملفوظي.

7

وبعد أن تهيأ لنا بناء عناصر أساسية من ملامح المحتمل الشعري الذي يجعل من الشعر المعاصر خطاباً حداثياً، انتقلنا، في الفصل الثالث، لدراسة وضعية المصاحب النصي في هذا الشعر، من خلال التوقف أولاً عند تحليل الخطاب المقدماتي الذاتي منه والغيري المسيّج للدواوين المفردة أو الأعمال الشعرية. فركزنا على وظائف هذا الخطاب وموقعها من تيمات «مسألة لماذا» ذات الخاصية التقييمية، أو من تيمات «مسألة كيف» ذات الطبيعة الإخبارية. ورأينا كيف تهيىء هذه الوظائف العمل لقراءة جيدة، في الوقت الذي تقدمه وتمنحه حضورا. وقد حرصنا على أن يكون المتن المدروس من هذا الخطاب متنوعاً، بالقدر الذي تسمح دراسته برصد طبيعة الأسئلة الشعرية، التيماتية أو الخطابية، التي تشغل بال الشعراء أو النقاد وهم يخطون مقدمات تصاحب الدواوين والأعمال في رحلتها التداولية، مثلما تحيط، في آن، بالنص الشعري العربي المعاصر وتساهم، من ثمة، في تجلية ملامح محتمله الحداثي.

ثم توقفنا ثانياً عند أجناس خطابية أخرى من المصاحب النصي، كالعنوان والتصدير والإهداء واسم المؤلف، فحرصنا على قراءتها بصيغة تجعل منها محلا لتبادل الإضاءة مع النص. وبذلك لم تعد هذه المصاحبات النصية منشغلة فقط بما يجعل من النص كتاباً، بل عنصراً مساهماً كذلك في توجيه القراءة وبناء الدلالية والإيحاء بالمحتمل الحداثي.

وبهذه الصيغة تجنبنا القراءة التي تعزل المصاحب النصي، وتمكنّا من الرؤية إليه في وشائجه الصريحة أو المضمرة مع النص، ملتزمين، في آن، برصد وظائفه ومرجعياته وإحالاته وصلاته بالإبدالات النظرية عند كل من أدونيس ومحمود درويش ومحمد بنيس. ثم انصرفنا في ضوء ما هيأ لنا المصاحب النصي من معرفة، إلى تحليل نصي لفضاء الجسد (أدونيس) وفضاء الذاكرة (محمود درويش)، ثم فضاء الكتابة (محمد بنيس). وقد هيأت لنا هذه المداخل القرائية ما يتوسع به اختبار مواجهة الشعر المعاصر لفضاء الموت، وهو يعيد بناء عناصر الطبيعة بما يكثف إيقاع الذات الكاتبة في النص، ويوسع لمضايقها سبل الحياة شعريا على الأرض.

وقد كنا عموما موجهين في اختيار المتن المدروس بخصوصية الإشكالية التي صدر عنها البحث وبنيت في ضوئها فرضية الانطلاق. لأن معرفة ما يجعل من الشعرالعربي المعاصر كتاباً وخطاباً شعرياً حداثياً في آن، تستدعي متنا واسعا يأخذ بعين الاعتبار المفاصل الكبرى في تاريخ هذا الشعر مثلما تراعي الجغرافيات الشعرية المختلفة التي ساهمت في بلورة محتمله الحداثي. بعد أن تغيرت وضعية الانتاج الشعري بتفكك ثنائية المركز والمحيط ابتداء من ثمانينيات القرن

المنصـرم. ولعل هذا الحس التاريخي وما فرضه من تبدل في الأوضاع الاعتبارية للجغرافيات الشعرية المعاصرة، هو ما حذا بنا إلى دراسة متن نظري ونصي ثابت، سعياً لإثرائه والتنويع عليه، قدر الإمكان، بمتن مواز متبدل، لغرض استيفاء جل الأجناس الخطابية للمحيط النصي أو المصاحب النصي بما يسهم في تجلية نظام اشتغالها ووظائفها، وبما يجعل منها مكاناً لبناء ورصد الإبدالات الشعرية العربية المعاصرة.

8

إن الحرص على مواجهة الشعر العربي المعاصر من مكان النص الموازي، بهذه الكيفية التي استدعت قلب وجهة النظر السائدة حول الموضوع، وإعادة بنائه على أسس علمية مغايرة، وفي ضوء إشكالية جديدة، لم يكن متاحا لنا دائما دون صعوبات، بعضها يتصل بوعورة المتن الشعري المعاصر وشساعته، بعضها بكيفية تحويل الأدوات النظرية المنهجية إلى وسائل إجرائية دون تعنيف النص والسقوط في وهم تملكه، فيما يرتبط بعضها الآخر بندرة الدراسات العلمية التي تنشغل بالنص الموازي وتمنحه ما يستحق من وضع اعتباري في بناء النص ونظريته. وبالرغم من كل ذلك، فقد وجدنا في محمد بنيس، في دراساته وملاحظاته، ما نذلل به الصعوبات، وما تحول به ألم البحث إلى متعة.

القسم الأول

بناءُ النّص الموَازي في الشّعْرية

الفصل الأول

شعريةُ النّص الـمُوازي والمتعَاليات النّصية

1 . الشعرية وإبدالاتها

قبل الاختبار التحليلي للعناصر النصية البانية للنص الموازي في الشعر المعاصر، نود الانطلاق من مكون نظري، بغرض ملء فراغات «معرفية». وهي إن لم تكن تعطل المعرفة النقدية بالقضايا النصية والنظرية، التي تفرزها ملفوظات الشعر المعاصر، فإنها، على الأقل، تجنح بها جهة اللاملاءمة والقصور الإجرائي. إن المردودية النقدية القادرة على ترهين الثراء الشعري المعاصر وتملكه تصبح محل تساؤل، في غياب مثل هذا الأفق، الذي يمتح من تجدد السؤال المعرفي لنظرية الأدب المعاصرة، وللشعرية بوجه خاص.

من الجلي أن المعرفة الأدبية تسعى بدأب، ومنذ أعمال الشكلانيين الروس، إلى الاسترداد العلمي [1] للموضوعات الأدبية والجمالية التي كانت تتنازعها مقاربات نفسية، اجتماعية، فلسفية، وتاريخية، فلا تولي أية أهمية لسؤال الخصوصية الأدبية، داخل مجموعة من الخطابات اللغوية التي يفرزها مجتمع معين. هذا السعي وراء الخصوصية، هو الذي سيعيد النظر في الشعرية [2] ويجنح بها جهة إشكالية جديدة، ستلعب اللسانيات البنيوية [3] دورا

---

1)كل استرداد علمي يتصل، بالنسبة لتزفيطان طودوروف، في مجال الأدب، بالشعرية البنيوية .لننتبه لقوله في هذا السياق: «كل شعرية هي شعرية بنيوية، لا فقط هذه أو تلك في تنويعاتها، مادام موضوع الشعرية، ليس مجموع الوقائع الاختبارية (الأعمال الأدبية) بل بنية مجردة (هي الأدب)، لكن لنقل إنه يكفي دائما إدخال وجهة نظر علمية، في أي ميدان كان، حتى تكون هذه العملية بنيوية».

-تزفيطان طودوروف، **الشعرية**، ترجمة شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال، الطبعة الأولى 1987، ص27.

2)يدقق، تزفيطان طودوروف، النظر في مفهوم الشعرية، فيقول: «نحن نعلم أن معناها [الشعرية] تنوع عبر التاريخ، ولكن يجوز لنا استعمالها دون خوف، سواء اعتمدنا على سنة قديمة أو على أمثلة حديثة العهد وإن كانت معزولة، وقد سماها فليري، الذي أكد على ضرورة مثل هذه الفاعلية، بالاسم ذاته قائلا: «يبدو لنا أن اسم الشعرية ينطبق عليه، إذا فهمناه بالعودة إلى معناه الاشتقاقي، أي اسم لكل ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها، حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهروالوسيلة»، المرجع نفسه، ص 23 و 24.

3) يؤكد جان كوهن على مبدأ المحايثة، الذي استعارته الشعرية من اللسانيات البنيوية. وهو يقول في هذا السياق: أن «اللسانيات قد صارت علما، يوم تبنت مع سوسير مبدأ المحايثة، أي تفسير اللغة باللغة نفسها .ويجب

حاسما في صياغتها، إذ أن «كل معرفة باللغة ستكون تبعا لذلك ذات أهمية بالنسبة للشاعري » ولموضوعه [4] . غير أن الشعرية وفقا لمسعاها التصاعدي نحو الاسترداد الجمالي ستحتاج، مع ذلك، إلى جهد مضاعف و متضافر من أجل تجاوز تعثر الخطوات الأولى[5] والخروج من اختبارية الوقائع الأدبية المعزولة إلى صياغة المبادئ النظرية المجردة و القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل ممكن[6] .

إن تراث الشكلانية الروسية، في هذا السياق، رغم أهميته وتقديره للنظرية، كفرضية للعمل والاستكشاف، لم ينجز البرنامج «الشعري » الذي أعلن عنه[7] .

ومهما تم تثمين القيمة الإجرائية والتاريخية، لما أبدعته في حقل الشعرية من جهاز مفاهيمي مبتكر[8]، فإن الشعرية الشكلانية، كثيرا ما نعتت من قبل الورثة اللاحقين بالقصور وإخطاء الموضوع، فميرسيا مارغيسكو، مثلا، يجعل من الصياغة الطوطولوجية لموضوع الشعرية في سؤال ياكوبسون الشهير[9]، سببا رئيسا في ذلك القصور، ويرى أنه إذا كانت مسألة الأدبية، قد أربكت منذ فترة طويلة الباحث، فذلك لأنها كانت مصاغة بشكل سيئ، وبتلك الصياغة السيئة موجَّهة .فعند التساؤل عن الذي يجعل من رسالة لفظية عملا أدبيا، فإن الباحث يتحدث عن معرفة حاصلة بشكل قبلي، فهو يعرف أن النص المحلل نص أدبي [10] . ويضيف مارغيسكو، أنه بسبب انكباب الشكلانية «حول تعددية الأجزاء»، فإن أعمالها لا يمكن أن تسند لكلمة «أدبية» إلا وضعا اعتباريا ملتبسا . فهذه الكلمة، من ناحية، تؤسس مشروع خصوصية أدبية ستصبح موضوع دراسة إحدى العلوم [الشعرية]، ومن ناحية أخرى، لم يتحقق هذا المشروع، لأن هذه الخصوصية ظلت محددة بطريقة ضمنية[11]، قائمة على مجرد الحدس، الذي يظهر كبديهة لاتحتاج أن تكون محط تفسير نظري . ويذهب هنري ميشونيك إلى

=على الشعرية أن تتبنى المبدأ نفسه .فالشعرية محايثة للشعر، ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي .وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعا لها، بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة » .
جان كوهن ، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال، الطبعة الأولى 1986، ص 40 .

4) الشعرية :مرجع سابق، ص27 .

5) المرجع نفسه، ص29 .

6) المرجع نفسه، ص23 .

7) جاء في تقديم طودوروف لترجمته الفرنسية لـ «نظرية الأدب » تصريحه التالي : «إذا لم نختصر المنهج الشكلي إلى متوالية من الأنساق التقنية للتفكيك وللتجميع، فسندرك أن البرنامج الذي أعلنوا عنه، لا يزال بعيدا عن أن ينجز .ويمكن الاعتراض بأن الصورة التي تستخلص من تحليلاتهم صورة فقيرة» .
تزفيطان طودوروف :نظرية المنهج الشكلي (ترجمة ابراهيم الخطيب)، الناشران :مؤسسة الأبحاث العربية / الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى 1982، ص22 .

8) يتصل هذا الجهاز المفاهيمي، في مرحلته الأولى ببنية النص الأدبي، ويتصل في المرحلة الثانية بقضايا التطور الأدبي.

9) سؤال ياكبسون هو كالتالي :ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنيا ؟ .
R. jakobson , **Essais de linguistique générale,** .Minuit 1963 p 210

10) Mircea Marghescou , **le concepte de littérarité**, ed, Mouton , 1974, p 48

11) Ibid, p 5

انتقاد مفهوم «الوظيفة الشعرية» ذاته[12]، بناء على فقره الإحالي، سواء في علاقته بالشعر، أو في علاقة الشعر بالعالم، مؤكدا بأن الآليات المحللة مجهريا من طرف ياكبسون، ليست في ذاتها، إلا شكلا فارغا، محارا دونما بحر، وذلك لأنها منفصلة عن مقصدية الشعر، باعتبارها تمثل علاقة خاصة للغة بالعالم، وللغة باللغة [13].

ربما لن يقدر سؤال ياكبسون تقديره اللائق والمثري، في حقل الشعرية، إلا مع جيرار جنيت في تنظيراته الشعرية والجمالية الأخيرة. وذلك من خلال انتهاجه لاستراتيجية يتضافر فيها التوسيع والتأويل والتصنيف. هكذا سيهتم، في مرحلة أولى، بتوسيع دائرة السؤال لتشمل حتى النصوص المنحدرة من التقاليد الثقافية الشفوية[14]، وسيهتم في مرحلة ثانية، بتأويل السؤال بصيغتين متكاملتين، تستجيبان لنمذجته الشعرية التنظيرية.

يتمثل التأويل الأول في أن نأخذ، كمكتسب نهائي وكوني، أدبية بعض النصوص، وأن نتساءل، من ثمة، عن عللها الموضوعية، المحايثة .وضمن هذه اللحظة من التأويل، يأخذ سؤال ياكبسون الصيغة التالية: « ما هي النصوص، التي هي أعمال أدبية ؟» [15].

وسيقترح جنيت تسمية النظريات، التي تستجيب لهذه اللحظة بـ «النظريات الجوهرانية »، ليدقق في تسميتها أكثر، ملحقا بها صفة الانغلاق. أما اللحظة الثانية من تأويله، فيأخذ فيها سؤال ياكبسون الصيغة التالية : «ضمن أية شروط، وفي أية ظروف، يمكن أن يصبح نص ما، دون تعديل داخلي، عملا أدبيا ؟[16]». صيغة هذا السؤال، تجرد نمطا من النصوص، من أية مقصدية أدبية أصلية، لتنزلق بها، ضمن شروط ثقافية معينة، نحو الاسترداد الأدبي المحفّز بشرط التلقي الجمالي. وسيقترح جنيت تسمية النظريات التي تستجيب لهذه اللحظة من التأويل بـ «النظريات الشرطية ». وبحكم تشريطها بلذة القراءة [17] ومتعتها، فسيلحق بها جنيت صفة الانفتاح، محذرا في الوقت ذاته، من كل إجراء اعتباطي

12)هي واحدة من الوظائف اللغوية الستة التي أسس عليها ياكبسون شبكته التواصلية، وهي تتحقق عندما يستهدف المرسل الرسالة، ويركز عليها لحسابها الخاص، باعتبارها دالا خالصا مختزلا في ماديته الصرفة .يقول ياكبسون محذرا ومدققا «لا تؤدي كل محاولة لاختزال دائرة الوظيفة الشعرية في الشعر، أو لقصر الشعر عليها، إلا إلى تبسيط مفرط ومضلل، وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي فقط وظيفته المهيمنة ».

- ويرى ميشونيك، «أن الأكثر خطورة، والذي يجب إعادة النظر فيه وموضعته، هو المفهوم الرئيس بالنسبة لياكبسون .مفهوم «الوظيفة الشعرية » وعلاقته بالشعر.إن ياكبسون لايحدد الشعر بل فقط الوظيفة الشعرية »

Essais de Linguistique Générale, op. cit. p 218 -

Henri Meschonic, **Pour la poétique I**, ed, Gallimard, 1977, p28.

13) **Pour la poétique I**, p 30

14) أخذ سؤال ياكبسون، مع جيرار جنيت، الصيغة الموسعة التالية «ما الذي يجعل من نص شفوي أو كتابي عملا فنيا ؟ ».

Gerard Genette, **Fiction et Diction**, ed. du Seuil, 1991, p 7 et 14

15) Ibid, p 14

16) Ibid, Idem

17) يقول جيرار جنيت «أعتبر أدبا، كل نص يحدث بداخلي إشباعا إستطيقيا ».

- Ibid, p 26 et 27

يجنح نحو منحها هيمنة على حقل الشعرية[18].

يكشف تراث الشكلانية عموما، من خلال ردود الأفعال النقدية المتباينة، بين الرفض والقبول والتعديل، التي أثارها لدى قرائه، على «حسن الاستقبال»، وعلى حيوية القضايا النظرية والتحليلية، التي فجرتها في حقل الشعرية. من هنا، فالقراء المعاصرون سوف «يضعون ضمن سياق تاريخي، أسئلة جديدة بغرض الحصول على معنى جديد في الجواب الأول، الذي لم يعد يشفي غليلهم[19]»

بهذه الصيغة، سيتصرف التلقي المعاصر في المقترحات الشعرية للشكلانية، بتعديل أسئلتها ودلالتها، ثم بتوفير «فرصة إنتاج مؤلف يقدم جوابا تام الجدة في الموضوع نفسه»[20]. هكذا نستعير بعض مقترحات ياوس الهيرمينوطيقية لنقرأ في ضوئها مقترحات تنظيرية، نجد أنها تشخص بشكل حيوي لعبة «تبادل الأسئلة والأجوبة في المؤلفات المتعاقبة». ضمن هذا الأفق التأويلي، تندرج مقترحات طودوروف، ريفاتير، ميشونيك، جنيت، وغيرهم من الشاعريين المعاصرين.

1.1. شعرية المتعاليات النصية

ربما لن نجد صياغة أكثر ملاءمة للمتعاليات النصية من شعرية جيرار جنيت. هذه الشعرية التي كلما تعمقت في فحص موضوعها، أو ما يحتمل أن يكون كذلك، إلا وعبرت عن قلقها ونزعتها الريبية، خاصة، تجاه أعمال الماضي، وعلى رأسها القراءات المغرضة التي عرفها نسق الأجناس القديم، تحت تأثير السلطة القاهرة التي أسندت لكتاب **الشعرية** لأرسطو.[21]

قراءات ترتبت عنها سيادة قيم شعرية، تمنح سلطة قضائية لمبدأ المحاكاة، فيما هي تقصي كل عمل أو جنس فني لا يخضع له، وقد تعمل على تأويله تأويلا محاكاتيا مغرضا.[22] هذه هي وضعية الشعر الغنائي. إن كل هذا التاريخ من التأويل الخاطيء هو ما جعل جيرار جنيت، يعتبر أن الموضوع الرئيس لكل شعرية عامة، يكمن أساسا في «التساؤل عن طبيعة وسلامة معاييرنا الصريحة والضمنية للأدبية[23]».

---

18) يقول جيرار جنيت: «يجب علينا أن لا نحل الشعرية الشرطية محل الجوهرانية، بل فقط أن نجعل لها مكانا بجوارها، بحيث تشغل كل واحدة منهما، تحديدا، دائرتها الشرعية».
- Ibid, p 46.

19)جان ستاروبانسكي، مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 6، السنة 1992، ص 46.

20)المرجع نفسه، ص 46.

21) جيرار جنيت :مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار توبقال، الطبعة الثانية1986، ص19 و17.

22)يدعو جيرار جنيت، إلى رفض كل محاولة، تروم التحايل على الشعر الغنائي بدمجه ضمن النظام الأرسطي، القائم على فعل التخييل، عبر تأويل خاطئ لفعل الغنائية. ويشير جنيت بالخصوص إلى القس باتو Bateux هذا الشاعري الكلاسيكي الذي قام بذلك معتبرا أن: «الشعر الغنائي» هو كذلك محاكاتي بالمعنى القديم، بما أنه يستطيع أن يعبر عن عواطف «خادعة»، فهو تخييلي بدوره.
Fiction et Diction, op, Cit, p 21
- يقول جيرار جنيت أيضا: «سيسعى باتو في محاولته، وهي آخر محاولة للشعرية الكلاسيكية للبقاء منفتحة على ما لم تستطع مطلقا جهله أو احتواءه، إلى القيام بهذه المحاولة المستحيلة، بمعنى أن يتمسك «بالمحاكاة»، بمثابة المبدأ الوحيد للشعر ولجميع أنواع الفنون، وبالتالي جعله يشمل الشعر الغنائي نفسه».
- مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص43.

23) من مقدمة جيرار جنيت للترجمة العربية لكتابه:
- مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص 9.

وقاده هذا التساؤل إلى ممارسة حفريات شعرية، أعاد من خلالها قراءة شعرية أرسطو، لتخليصها من الإسناد الخاطيء[24]، وللبحث، في المقابل، عن مبدئها المنظِّم. وهذا ما جعله، في مرحلة أول (لحضة كتاب :مدخل لجامع النص)، يعيد فتح تاريخ الأجناس الأدبية على محك النقد، وفي مرحلة ثانية (لحظة كتاب : **تخييل وقول** *Fiction et diction*)، يعمل على مواجهة أرسطو بسؤال الخصوصية الأدبية، سؤال ياكبسون، في صيغته المعدّلة : ما الذي يجعل من ممارسة لفظية، شفوية أو كتابية، عملا فنيا ؟

لقد جعل هذا الفعل النقدي المضاعف، من جيرار جنيت، شاعريا ينهج استراتيجية تحليلية، ينعقد داخلها النظري، التاريخي والنصي، وذلك في أفق بناء شعرية قادرة باستمرار على تجاوز انفلات الموضوع واضطراب الصياغة، والأحكام النقدية الجزئية المتصلة بالوقائع الأدبية الإختبارية.

وإذا كانت الشعرية تبدو اليوم علما غير واثق من موضوعه[25]، فإنها تتلمّس من جديد تجديد الصياغة والطرح، من خلال التوسيع والمراجعة النقدية الصارمة التي تعرفها على يد المعاصرين. هذه المراجعة التي لا يمكن إلا أن تفسح في الانقياد ثانية إلى السؤال المثير، الذي وضعه رومان ياكبسون، منذ عهد قريب في صلب كل شعرية، وهو : في أي شيء تنحصر أدبية الأدب؟ [26] . فكلما تأزمت الشعرية ، كلما تعاظمت الحاجة إلي ياكبسون. إنه «أرسطو» الشعرية المعاصرة الذي رهن الشعرية وأوحى بتحولاتها الحيوية[27].

إن الانتقال (الضروري) من الوقائع النصية الاختبارية المعزولة، إلى المقولات الأدبية العامة والمجردة، لا تبرره الشعرية إلا بالرغبة في فهم أكثر ملاءمة للممارسة النصية ذاتها، وذلك باكتساب القدرة على قياس الانزياحات (عن المعيار) والمسافة الجمالية، التي تضعها بعض نصوص الحداثة أو الطليعة بين النص ومقولته العامة (مثل السرد أو الإيقاع أو الجنس الأدبي ...) والتقليد الثقافي الذي ينحدر منه. إنها الرغبة في إمداد النقد التحليلي التطبيقي بأدوات أخرى للاشتغال، لها قدرة أكبر على التقاط المنفلت، وترهين الجمال سواء في النص أو القراءة (التلقي). هذه الرغبة تحكم جزئيا الشعرية، وتجعلها تجرد مقولاتها العامة من ملاحظات اختبارية واستقرائية، أو من فرضيات عمل تدعمها بالفحص والتدقيق

---

24) يرى جيرار جنيت أن جهود القس باتو في القرن الثامن عشر انصرفت لإقامة الدليل على أنّ أرسطو يميز داخل إطار الفن الشعري بين ثلاثة أجناس وهي الأنشودة المدحية (أو الشعر الغنائي) والملحمة (الشعر الروائي) وأخيرا الدراما (المأساة والملهاة) . « لذلك يؤكد جيرار جنيت أن «إسناد التقسيم الثلاثي للإغريق، لم يكن من مخترعات القرن العشرين » . ويضيف جنيت أن أفلاطون، لم يأخذ بعين الاعتبار سوى الأشكال السردية مهملا عن : «قصد كل الشعر اللاتمثيلي، أي الذي نعتبره نحن الشعر الغنائي» . وكذلك فعل أرسطو في كتاب الشعرية.
- **مدخل لجامع النص**، مرجع سابق، الصفحات 23، 20، 19 و 24.

25) مقدمة جيرار جنيت للترجمة العربية لـ :
-مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص10.

26) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

27) يقول طودوروف مُقَارنا تحولات الشعرية بحيويتها «ما حال الشعرية في كل هذا ؟ إنها هي الأخرى مغايرة، توجد في كل اتجاه من هذه الاتجاهات في البحث، ولكن بكيفية أخرى، حتى وإن كنا لا نشعر بالحاجة دوما إلى تسميتها. إنها في تحول وتلك أفضل علامات حيويتها ».
- تزفتان طودوروف ، **الشعرية** ، مرجع سابق ، ص19.

والتصحيح، من خلال النظر في وقائع نصية محددة .إن هذا الجدل القائم في صلب الشعرية، بين المقولات المجردة والوقائع النصية الاختبارية، هو الذي يوفر للنظرية، في النهاية، فرصة التماسك والملاءمة «العلمية» المرجوة.

بعد توقف جيرار جنيت في شعريته فترة طويلة عند مقولات النص، انتبه إلى ضرورة مضاعفة درجة التجريد، بنقل الاشتغال إلى حقل «المتعاليات النصية»، وذلك دائما بغرض غزو أكثر ملاءمة للملفوظات الأدبية، سواء ضمن نظام المحايثة، أو ضمن نظام المفاعلة مع غيرها من النصوص والمتواليات . إن مضاعفة التجريد لم يكن ترفا فكريا أو جنوحا نحو التنظير المجاني، بل استجابة للوقائع النصية التي ما فتئت تكشف، في ذاتها أوتفاعلاتها، عن تعقد بالغ .

يعبر جيرار جنيت عن هذا الانتقال في مركز الاهتمام في شعريته [28]، من شعرية نصية إلى أخرى متعالية، في الفقرة الأخيرة من كتابه «مدخل لجامع النص» بقوله : «في الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث «تعاليه النصي»، أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية أم جلية، مع غيره من النصوص[29]» .

بهذه المقصدية يتجه وعي جيرار جنيت نحو حقل المتعاليات النصية باعتباره موضوعا جديدا للشعرية .وسيأخذ هذا الموضوع لديه، في البداية، إسم «جامع النص»، الذي يترادف مع ما يسميه بـ «جامع النسج [30]، ويقصد بهما «علاقة التداخل، التي تقرن النص بمختلف أنماط الخطاب التي ينتمي النص إليها[31]» .

فالنص، وفق هذا االمنظور، لا يعبر طريقه نحو البناء والدلالية إلا عبر اجتياز مجموعة من التعبيرات والنبرات والعتبات النصية، التي تصاحبه أو تحيط به، في صيغة شبكة معقدة، لم يعد معها مجال لتصور نص أملس، يمكن أن يعبر طريقه نحو الدلالية في أصالة ونقاء مطلقين، خارج مقولات المتعالية النصية وما تكشف عنه من قوانين مادية، تفاعلية، للإنتاجية النصية. قوانين تعضد النص وتكشف عن فضاء النصية والأدبية الممكنين، كما تكشف، ولو بطريقة مداورة، عن فضاء التلقي الجمالي الممكن الذي تسمح به النصوص الواصفة للنقد التطبيقي . إن شبكة «جامع النص»، هي التي سيستقر جيرارجنيت على الاصطلاح عليها، منذ كتابه

---

(28)أعمال جيرار جنيت، منذ الكتاب ـ المقالة «مدخل لجامع النص» إلى :
Fiction et Diction, 1991 ، Seuils, 1987 ، Palimpseste , 1982

29) مدخل لجامع النص، مرجع سابق ، ص 90 .

30) قول جيرار جنيت : «لنصطلح على المجموع حسبما يحتم الموقف «جامع النص» و«الجامع النصي» أو«جامع النسج» .
ويعيد في **Palimpsestes** بناء ذات التصور لموضوع الشعرية ولمفهوم «جامع النص» .
- مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص 91 .
Grard Genette, **Palimpsestes** , coll «poétique» ed. Du Seuil , 1982, p7.

31) يقول جيرار جنيت «يبدو لي اليوم، أنني انتهيت إلى خمسة أنواع من العلاقات الخاصة بالمتعاليات النصية، سأرتبها وفق نظام تصاعدي، تتبع التجريد والتضمين والإجمال» .
Palimpsestes, op, Cit, p 8 -

«طـروس Palimpsestes » بالمتعاليات النصية [أو عبر النصية la transtextualit]، والتي سيميز فيها بين خمسة أنواع [32]، تمثل نمذجة تجريدية وصفية للموضوع الجديد للشعرية البنيوية . وفي الفقرات الموالية عرض مختصر لهذه الأنواع.

1.1.1. التداخل النصي

يقترض جيرار جنيت هذا النوع من المتعاليات النصية من جوليا كريستيفا، ليعزز به نموذجه الاصطلاحي، مؤكدا، في الوقت ذاته، على انفراده باقتراح تعريف للمفهوم أشد كثافة من كل ما عرفه في تاريخه القصير[33] . لننتبه إلى تصريحه في هذا النص :

« ... أما أنا، فأعرّفه بطريقة لاشك مكثفة، بعلاقة حضور متزامن بين نصين أو عدة نصوص، بمعنى عن طريق الإستحضار، وفي غالب الأحيان بالحضور الفعلي لنص داخل آخر، بشكلها الأكثر جلاء وحرفية، وهي الطريقة المتبعة قديما في الاستشهاد citation أو بشكل أقل وضوحا وأقل شرعية (السرقة الأدبية). وهو اقتراض غير مصرح به ولكنه حرفي أيضا (plagiat)، أو بشكل أقل وضوحا وأقل حرفية، في حالة التلميح (l'allusion)، أي في ملفوظ لا يستطيع إلا الخيال الحاد تقدير العلاقة بينه وبين ملفوظ آخر، لما يلاحظه من نزوع نحوه بشكل من الأشكال[34]» .

يمكن أن نميز، في هذا التعريف، بين مستويين للتداخل النصي:

ـ مستوى الحضور الفعلي لنص داخل نص .حضور حرفي وجلي مثل الاستشهاد، ثم حضور غير مصرح به ولكنه حرفي كذلك، مثل :السرقة الأدبية.

ـ مستوى الحضور التلميحي، الذي يستدعي الوعي النقدي الحاد، القادر وحده على كشف العلاقات الدموية البعيدة، المشكلة لشجرة أنساب جملة من النصوص.

2.1.1. النص الموازي

ويمثل النوع الثاني من المتعاليات النصية . ويشمل شبكة من العناصر النصية والخارج نصية، التي تصاحب النص وتحيط به، فتجعله قابلا للتداول[35]، إن لم يكن وفق مقصدية المؤلِّف، فعلى الأقل ضمن مسار تداولي لا ينزاح كثيرا عن دائرتها . فالنص الموازي، بهذا المعنى، يمثل سياجا أو أفقا يوجه القراءة ويحد من جموح التأويل، من خلال ما يساهم في رسمه من آفاق انتظار محددة .

---

(32)المرجع نفسه، الصفحة نفسها .

(33)يشير جيرار جنيت بذلك إلى تعريف كريستيفا وريفاتير .

(34 Palimpsestes, op, Cit, p 8

35) يعتبر جيرار جنيت أن النص الموازي هو « أحد المواقع الممتازة للبعد التداولي للعمل الأدبي» .

- Seuils, op, Cit, p 9

يمثل جيرار جنيت، لهذا النوع، بأصناف كثيرة بعضها يتفضى [ينتسب فضائيا] داخل النص، وبعضها يتموضع خارجه في صيغة تعليقات ومقابلات ورسائل، أوفي صيغة تمثل حالة ما قبل النص، مثل المسودات والتصاميم والمشاريع المختلفة التي تظهر في حياة المؤلف أو بعد موته.

سيخَصِّص جيرار جنيت هذا النوع ببحث كامل في كتابه **عتبات** *Seuils*، لكنه سيشير للعناصر المكونة له في كتابه **طروس**، كالتالي :

« يرتبط النَّص، بهذا المعنى، بما أسميه نصه الموازي ويمثله العنوان، العنوان الفرعي، العنوان الداخلي، التمهيدات، التذييلات، التنبيهات، التصدير، الحواشي الجانبية، الحواشي السفلية، الهوامش المذيلة للعمل، العبارات التوجيهية، الزخرفة، الأشرطة (تزيين يتخذ شكل حزام)، الرسوم، نوع الغلاف وأنواع أخرى من إشارات الملاحق والمخطوطات الذاتية والغيرية، التي تزود النص بحواش مختلفة، وأحيانا بشرح رسمي، بحيث إن القارئ الحصيف، والأقل اضطرارا للتنقيب خارج النص، لا يستطيع دائما التصرف بالسهولة التي يتوخاها[(36)]» .

هذه أهم عناصر النص الموازي، التي سنتناول بعضها بقليل من التفصيل، فيما سيأتي من فقرات البحث.

3.1.1. النص الواصف

ويسمى كذلك اللغة الثانية قياسا للنص باعتباره لغة أولى. ويمثل الخطاب النقدي الذي ينهض بوظيفة تفسير العمل الأدبي، بتحليله والتعليق عليه، من حيث بنيته وقيمه المعرفية، الجمالية وحتى الإيديولوجية (ضمن تاريخ الأفكار). هذا النوع الثالث من المتعاليات النصية، تعمل الشعرية على تنظيره، مع الأخذ بعين الاعتبار الوضعية الإبستمولوجية للمعرفة الأدبية، وذلك بغرض قياس حدود الذاتية و الموضوعية وبين-الذاتية، التي ترهن مقاربات هذا النمط من المعرفة، في علاقته بكشوفات المعرفة الإنسانية(العلوم الإنسانية)، والمراجعات النقدية والفلسفية التي تعرفها على يد ابيستيمولوجيا المعرفة عامة والشعرية بوجه خاص. إن النص الواصف، بقدر ما يسمح بممارسة التفسير والتعليق، في سياق تأويلية شعرية أو نفسية أو اجتماعية أو جمالية، بقدر ما يسمح باحتواء ممارسة «نقد النقد[(37)]»، الذي يمثل أحد وجوه الحوارية النقدية بين نص واصف أول ونص واصف ثان (وصف العمل النقدي)، ويسمح كذلك بالتموقع داخل شعرية تنظيرية، تأخذ على عاتقها اقتراح النماذج والمقولات الوصفية للظاهرة الأدبية.

يبدو هذا التقديم أوسع من التعريف الذي يقترحه جيرار جنيت للنصية الواصفة، الذي يكاد يحصرها في « علاقة التفسير والتعليق، التي تربط نصا بآخر يتحدث عنه دون الاستشهاد

36) Gérard Genette, **Palimpsestes**, coll «poétique», Ed. Du Seuil, 1982, p 9

37) تزفطان طودورف : **نقد النقد**، (ترجمة سامي سويداء)، دارالإنماء القومي العربي، الطبعة الأولى، 1982 .

به و استدعائه، بل يمكن أن يصل الأمر إلى حد عدم ذكره [38]».

إن هذا التعريف قابل للتوسيع والإغناء بطريقة تلائم أكثر حقل النص الواصف، الذي كلما شمل كل ممارساته الدالة (التحليل، نقد النقد، التنظير)، كلما عبر عن وعي أكبر بموضوعه الثلاثي الأبعاد (وصف النص، وصف النقد، وصف الأدب).

4.1.1. النص المتفرع

نوع آخر من التعاليات النصية. أبدع جيرار جنيت مفهومه لرصد حركة الانشطارات النصية التي تعرفها النصوص في علاقتها البينية. انشطارات ترسم مسار الإنتاجية النصية القائمة على تفاعل يجمع بين نص لاحق و آخر سابق، وفق قانون تتعدد مسالكه حسب مقصديات التأليف الأصيلة. وأحيانا حسب قوانين اللاوعي الثقافي، التي تؤثر في المقصديات ذاتها بهذه الدرجة أو تلك. ودور الشعرية ينحصر، في جزء منه، في التنظير لهذا النوع والكشف عن قوانينه العامة المجردة. وقد تجمع بين الافتراض والاستقراء، القائم على ملاحظة الوقائع النصية الاختبارية.

يقول جيرار جنيت، محددا هذا النوع :

«... سأنعته من الآن فصاعدا بـ«النصية المتفرعة»، وأقصد به كل علاقة تجمع نصا (ب) الذي ـ سأسميه نصا متفرعا ـ بنص سابق (أ) سأسميه نصا أصلا [39] hypotexte ».

نحن إذن أمام تعريف تقني للنصية المتفرعة. وهو أحد مزالق التجريد البنيوي، الذي يُشَرِّح النُّصُوصَ ببرودة «قاتلة» للحياة الأدبية في طزاجتها والتباساتها وتشابك خيوطها الرهيفة. تعريف يحدد اتجاه الانشطارات النصية، لكنه يخطئ «أسرار» العلاقة التي تَرْهَنُ المصير النصي والثقافي للعمل القادم. لابد إذن من تعضيد هذا التعريف التقني، بقانون آخر يحد من نزعته الوضعية المجردة من الحس الأدبي. في هذا السياق يقترح جيرار جنيت مصطلح «التحويل [40]»، الذي يكشف ـ ولو في حدود عامة ـ عن بعض خصائص العلاقة، التي تُنَظِّمُ حقل الاشتقاقات النصية العامة، وأحيانا من داخل وضعية التسطيح، التي لاتتجاوز حدود التقليص أو المحاكاة الجزئية [41].

إن طرح النصية المتفرعة، بهذه الصيغة التقنية المجردة، يجعلنا نتساءل عن وضعها الاعتباري : فهل هي نموذج افتراضي محض، أم نموذج يستمد حقيقته من الوقائع النصية الاختبارية ؟ تتضح بعض معالم الجواب، عند مقارنة النصية المتفرعة بنموذج التداخل النصي. فاعتبارا لكون هذا النموذج من المتعاليات النصية يصف علاقة الحضور المتزامن لأكثر من نص

---

38) Palimpsestes, op, Cit, p 10

39) Ibid, p 11

40) يقول جيرار جنيت : «يؤدي هذا إلى مصطلح مرتبط بعملية سأنعتها به مؤقتا هي أيضا، وهذا المصطلح هو «التحويل»، إذ تستحضر «ب» العنصر «أ» بظهور أقل أو أكثر دون الاستشهاد به أو التحدث عنه بالضرورة.
- Ibid, p 12

41) Ibid, p 12 et 13

أو خطاب داخل النص، فإننا نملك مؤشـرا قويا، على اعتباره يحتوي على التفاعلات النصية المتضمنة في نموذج النصية المتفرعة، مادامت هذه الأخيرة بدورها، تحيل على علاقة الحضور بين نص سابق وآخر لاحق. ثم إن جوليا كريستيفا التي صاغت المفهوم، نَظَّرَتْ لثلاثة مستويات تصف التحولات النصية الممكنة، وهي مستويات تحتوي ما اقترحه جيرار جنيت وتتجاوز قصوره الوصفي. وهذه المستويات هي: الاجترار، الحوار، الامتصاص.

5.1.1. النص الجامع

يمثل النص الجامع النوع الخامس، وبه تكتمل عناصر المتعاليات النصية. وهو يحيل على العلاقة التي تجمع بين النص وبنيته الفوقية الافتراضية، التي تقرنه بمختلف أجناس الخطاب التي ينتمي إليها. وفي هذا الإطار «تدخل الأجناس وتحديداتها (...) المتعلقة بالموضوع والصيغة والشكل وغيرها[42]». وتشكل هذه الأجناس، في صفتها الافتراضية العامة، أحد عناصر أفق الانتظار[43]، الصريح أو الضمني، للإنتاجية النصية المفترضة، التي قد تحترم ذلك الأفق، مثلما قد تخرقه مقترحة، بشكل ضمني، تعديلا معينا في أحد مكوناته، أو في جملة منها. وهو تعديل قد يصل إلى حدود تفكيك الجنس الأدبي وبلبلة حدوده. وفي هذا السياق يمكن أن تحدد شعرية النصية الجامعة عتبة عليا للتفاعلات البينية، هي عتبة تداخل الأجناس وعبورها لبعضها البعض.

إن جيرار جنيت لم يوسع مفهومه للنصية الجامعة إلا من خلال اقتراح نموذج تحليلي لهذا العنصر في كتابه «مدخل لجامع النص»، الذي خصصه لتفكيك الثلاثية المزعجة المسندة خطأ إلى أرسطو، ليخلص في فقرته الأخيرة إلى اقتراح هذه النصية الجامعة موضوعا جديدا للشعرية، ثم ليجعل منها في كتابه «طروس» النوع الخامس للمتعاليات النصية (أو عبر النصية)، التي أصبحت تشكل بالنسبة له، في مجموعها، الموضوع الموَسَّع لشعرية بنيوية تفاعلية، مؤسسة على نمذجة بين نصية تجريدية.

يتعلق الأمر كذلك، بالنسبة لهذا النوع «بعلاقة بكماء تماما بحيث لا تتقاطع-على الأكثر- إلا مع إشارة واحدة من إشارات النّص الموازي، التي لها طابع صنافي خالص مثل: العنوان البارز كما في «أشعار»، «دراسة»، «رواية الوردة (...)» أو في أغلب الأحيان، مع عنوان صغير، كالإشارة إلى أن الكتاب رواية أو قصة أو قصائد (...) وهي التي تصاحب العنوان في أسفل الغلاف[44]».

هكذا يبدو التقاطع واضحا بين عناصر المتعاليات النصية، تقاطع يجعل من الشعرية مبحثا تتكامل مقولاته وتتحفز، في سبيل إنتاج معرفة ملائمة بالقوانين المجردة للظاهرة الأدبية.

---

42) **مدخل لجامع النص**، مرجع سابق، ص 91.

43) يعترف جيرار جنيت بأن «تميز النوع الأدبي، باعتباره شعرا أو قصة أو رواية، يتحكم، كما نعرف، في توجيه أفق انتظار القارئ، ومن ثم، في استقباله للعمل الأدبي».

Palimpsestes, op. cit, p 11.

Ibid, p 11(44

إن نمط اشتغال تلك الأنواع من المتعاليات النصية لا يتخصص إلاّ وفق علاقة ضرورية، تربط مقولة أو تجريدا نصيا معينا بنص آخر أو العكس

2.1 . عتبات النّص

من مجموع خطاب المتعاليات النصية يهمنا تخصيص القول في شعرية النص الموازي، أو مايسمى، في صياغة استعارية، بخطاب العتبات [45] .

إن هذا النوع من الشعرية، لم يتأسس إلا في النصف الثاني من عقد الثمانينيات، وذلك بعد أن أشْبَعَ خطابُ الشعرية وَصْفَ المقولات الجوانية «الجوهرية» لمفهوم النص، في تجريده أو تجنيسه الشعري أو السردي [46]، تلك المقولات التي بدا في النهاية أنها لا تصف كفاية الكلية النصية، أي كل العناصر المحايثة أو المفارقة، التي لا تُؤَمِّن فقط نَصِّيَةَ النص بل أيضا تداوليته، وكذلك حتى أدبيته المشروطة بلذة القراءة، ضمن نسق ثقافي محدد.

لقد بدا جيدا للشعرية، مع جيرار جنيت، أنه لا يكفي التساؤل، مع ياكبسون، عن تلك العناصر الضرورية، التي تجعل من ملفوظ لغوي نصا أدبيا، بل لابد كذلك من التساؤل عن مجموع العناصر، التي تجعل من النص كتابا [47]، أي العناصر التي تساند النص و«تصاحبه» في رحلة اكتساب «الحضور» والهوية الثقافية النوعية، ضمن تداولية عامة أو خاصة. وهي في مجموعها تمثل وسائل انخراط النص في المؤسسة الأدبية، وانكتابه في المجتمع الثقافي [48] .

إنها جملة عناصر «تحيط [بالنص] وتمدده، تحديدا من أجل تقديمه بالمعنى المألوف لهذه الكلمة، وأيضا بمعناها القوي [أي] جعل النص حاضرا، وذلك لتأمين حضوره في العالم وتأمين تلقيه واستهلاكه في هيئة كتاب [49]» .

ومهما تعددت عناصر النص الموازي، وتنوعت بحسب العصور والثقافات، فهي تأخذ أهميتها من خلال ما يسميه جيرار جنيت بـ «وحدة التأثير [50]» وما يسميه أيضا، في سياق آخر، بالقوة التداولية [51] .

---

45) يقول جيرار جنيت، مقارنا مصطلح العتبة بمصطلح الحد : «يتعلق الأمر هنا بالعتبة أكثر من الحد أو الحدود، العتبة أو بتعبير بورخيس - بخصوص المقدمة ـ الباحة التي تسمح لكل واحد بالدخول أو الخروج» .

Seuils, op, Cit, p 7 et 8

46) من هذه المقولات التي نكاد نصادفها في جل الدراسات البنيوية، نذكر :الإنزياح، النظم، التبئير، المنظورات السردية، المبنى الحكائي.

47) يقول جيرار جنيت «النص الموازي ، في تقديرنا هو ذلك الذي يجعل من النص كتابا، فيقترح نفسه بتلك الهيئة على قرائه، وعلى الجمهور بشكل عام» .

Seuils, op, Cit, p 7

48) إن التحول إلى كتاب يستتبع ضمنيا الاعتراف المؤسساتي.

F. Hallyn , Aspects du paratexte, in **Méthodes du texte** (ouvrage collectif), Ed. duculot, Paris 1987, P 202

49) **Seuils**, op. cit. p 7

50) Ibid, p 8

51) Ibid, p 13

ضمن هذه اللحظة الإيبستمولوجية من نظرية الأدب المعاصرة، سيصبح سؤال الشعرية البنيوية، في موضوعها الجديد، هو سؤال النص الموازي. وسيتحول مركز الاهتمام، من ياكبسون إلى جنيت، عبر ممارسة هذا الأخير تنويعا (معرفيا) على سؤال ياكبسون ذاته، ودفعه جهة إشكالية جديدة هي جهة «العتبات»، التي تجعل من النص كتابا أو خطابا منغرسا ضمن حقل المؤسسة، بما هي قيم وأحكام وتعاقدات ثقافية واجتماعية مكرسة ومحمية.

ولتلمس جواب، سينتهج جيرار جنيت مقاربة سانكرونية تقترح رسم جدول عام للنص الموازي[52]، دون أن تستغني عن الانفتاح على قطع تاريخية محددة، وذلك بغرض الكشف عن نمط اشتغال بعض عناصر النص الموازي، ضمن سياق «الفصاحة الكلاسيكية»، وذلك حرصا منه على اقتناص الثراء القادر على قياس «تحولات النص الموازي»، في رحلته التاريخية والثقافية نحو إعادة صوغ وضعه الاعتباري المخصوص.

1.2.1 . فضائية النص الموازي

يطرح هذا العنصر جانبا إشكاليا، ضمن شعرية النص الموازي، عبر تداخل سؤال الوضع الاعتباري[53]، في علاقته الجدلية بفضائية هذا النص. فهل النص الموازي جزء من النص أم هو مجرد «عتبة» و«ذيل» و«هامش» و«تكملة»؟ هل هو جزء من الفضاء الداخلي للنص أم أنه مجرد «كلام غفل» يتموضع خارج حدوده؟ هل هو دليل، دال أم مدلول؟ هل هو بنية جزيرية معزولة، أم سيرورة دلائلية تقع داخل حدود النص وخارجه في آن؟

هذه كلها أسئلة، من طبيعة ابستيمولوجية، تفضح التباس الوضع الاعتباري للنص الموازي وطبيعته الزئبقية، التي تفرض على الباحث انتهاج إجراءين:

أ- تنويع المتن المدروس، ضمانا لكفاية وصفية تشتد الحاجة إليها، في مثل هذه السياقات الإشكالية.

ب- رسم جدولة عامة مرنة ومفتوحة، لا تسقط من حسابها المظاهر المتعددة للنص الموازي.

تحتمي النظرية أحيانا بالاستعارة. تستند إليها في صوغ بعض عناصر جهازها المفهومي، لتَجَاوُز عدم كفايته الوصفية. هذه الوضعية ذاتها تواجهنا بخصوص الوضع الاعتباري للنص المَوازي. فهو كثيرا ما يأخذ تحديدا استعاريا يصله بـ «العتبة» أو «الباحة»، التي تسمح لكل واحد بالدخول أو الخروج على حد تعبير بورخيس[54].

52) يقول جيرار جنيت «يتعلق الأمر في هذا الكتاب بدراسة سانكرونية وليست دياكرونية: إنها محاولة رسم جدول عام، وليست تأريخا للنص الموازي».
- Ibid, p 17

53) يقول جنيت: «إن قضية الوضع الإعتباري الأساس، ستحسم هنا أو على الأقل سيتم تجنبها كما هو الحال دائما، في الممارسة، بفعل كون كل النصوص الموازية المعنية، تقريبا، تكون هي نفسها من طبيعة نصية أو على الأقل لغوية: عناوين، تمهيدات، حوارات وملفوظات أخرى بامتداداتها المتنوعة جدا - ولكن التي تتقاسم كلها الوضع الاعتباري اللساني للنص».
- Ibid, p 12

54) **Seuils**, op. cit., p. 7et 8

وهذا التحديد الاستعاري يضيء التباس فضائيته باعتباره «منطقة مبهمة تقع بين الفضاء الداخلي والخارجي(55)»، مفتقدة لحدود دقيقة تشدها صوب الداخل أو الخارج إنها، بتعبير فيليب لوجون «سُجُف النص المطبوع التي توجه ـ حقيقة ـ كل القراءة (56)»، وفي ذلك استعارة أخرى تضيء عتمة الالتباس، مثلما تضيء النص، لأنها غالبا ما تحمل «تعليقا يكون من إنتاج المؤلّف، أو على الأقل، مُتَبَنَّى من قبله(57)» . نحن إذن أمام تراكم استعاري (عتبة، باحة، سُجُف) يسعى نحو توصيف ما يمثل برزخا بين داخل النص وخارجه .فهو «ليس فقط منطقة للانتقال ولكن لعبر الفعل Transaction . إنه محل مناسب لتداولية ولإستراتيجية ولفعل في الجمهور، لصالح تلق أكثر جودة وملاءمة (58)» .

يتضح مما تقدم الصفة الفضائية البرزخية للنص الموازي، التي تجعل وضعه الإعتباري، حاملا في ذاته لصفة الداخل الخارجي والخارج الداخلي، في مقابل حرصه الثابت على تسويغ تداولية ثقافية، تجعل النص يبحث عن اكتماله في عملية التلقي، بتنوع أطرافها، بين الجمهور العام كعتبة سفلى والقراء النموذجيين كعتبة عليا . وإذا كانت الصفة الفضائية البرزخية تتأسس على تأويل فلسفي لمكانية النص الموازي، فإن جيرار جنيت، بحثا عن إجرائية وصفية، سيتبنى مكانا آخر للقراءة، بحيث يبتعد عن التأويل الفلسفي لصالح إنتاج نمذجة بنيوية وصفية لذلك الفضاء.

تتضح فضائية النص الموازي، بحصرها في الصوغ المادي لخطابه، أي في خطاب حامل لهيئة مادية، عبرها يحتل فضاء محددا، قد يكون داخل النص (الكتاب) أو خارجه. انطلاقا من هذه الفضائية ذات التحديد المادي، سيميز جيرار جنيت بين جنسين كبيرين من النص الموازي :

أ- المصاحب النصي Péritexte، ويشمل بالضرورة كل خطاب مادي، يأخذ موقعه «داخل فضاء الكتاب، مثل العنوان أو التمهيد، ويكون أحيانا مدرجا بين فجوات النص، مثل عناوين الفصول أو بعض الإشارات(59)». وهذا الجنس هو بالتأكيد، النص الموازي «الأكثر نمطية(60)»، الذي سيخصص له جيرار جنيت، الفصول الإحدى عشر الأولى من كتابه .

ب- المحيط النصي Epitexte ويشمل كل عناصر النص الموازي التي تتموضع، بصفة دائمة أو مؤقتة، خارج الكتاب، وترتبط معه بعلاقة شرح أو تأويل أو تعليق أو حوار، أو غيرها من أنواع الإضاءة المعرفية الموجهة لقراءة النص، ضمن مقصدية تداولية محددة . إنها نصوص موازية تدور حول النص، ولكن عبر «مسافة مهمة جدا(61)»، تجعلها لا تبرح، ضمن

---

55) Ibid. , p 8

56) Ibid. , Idem

57) Ibid. , Idem

58) **Seuils**, op. cit. , p. 8

59) **Seuils**, op. cit. , p. 10

60) Ibid. , Idem

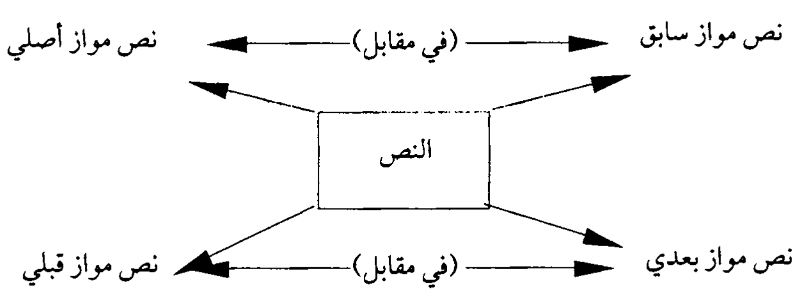
61) Ibid. , p 10

مقصدية الإنتاج الأصلية، الفضاء الثقافي العمومي. فالمحيط النصي، ضمن هذا التوصيف، هو «كل عنصر من النص الموازي، لا يلحق ماديا بالنص [الكتاب، أو جزء من أجزائه المستقلة]، ولكن الذي يدور بشكل ما في الهواء الطلق، في فضاء فيزيائي واجتماعي غير محدد[62]». فمكان المحيط النصي إذن هو «أي مكان خارج الكتاب، مع الاحتفاظ بحقه طبعا في الالتحاق بالمصاحب النصي[63]».

ويرتسم من خلال ما تقدم نمذجة عامة، لجنسين كبيرين من النص الموازي يقتسمان مع النص، ليس فقط خاصيته اللفظية، بل كذلك بعض سماته الفضائية. وتنبغي الإشارة، في هذا السياق، إلى الطبيعة المرنة والمتحولة لهذين الجنسين، تحديدا في علاقتهما بالفضاء. فإذا كانت الأجناس الخطابية للمحيط النصي تحتفظ بحقها الدائم في الانتساب لفضاء المصاحب النصي، فإن بعض أجناس هذا الأخير يمكن أن تفقد مع مرور الزمن، وبانحسار مقصديات الإرسال الأصلية، امتيازها الداخلي، لتلتحق بالفضاء الخارجي للنص. فالحدود تبقى مفتوحة بين هذين الجنسين الكبيرين، الذين يقتسمان باستيعاب تام كُلَّ الحقل الفضائي للنص الموازي.

2.2.1. زمنية النص الموازي

إذا كان النص الموازي يقتسم فضائية كبرى مفتوحة، موزعة بين الداخلي والخارجي، مع استحضار التفاعلات البينية القائمة على قانون الانتقالات الممكنة، التي تنهار معها كل حدود صارمة متوهمة بين الممارستين، فإن هذا النص يحتاج، استكمالا لأطره، الانتظام في أحد عناصر زمنية كبرى، موزعة على أربع خانات افتراضية، تقتسم الحقل الزمني الممكن للنص الموازي. إن تحديد هذه الأزمنة الافتراضية يتم، أساسا، قياسا لزمنية ظهور النص. ينمذج جيرار جنيت هذه الخانات الزمنية الأربعة للنص الموازي في علاقتها بالنص، فيما يمكن تجريد خطاطته، على الشكل التالي[64].



Ibid. ,p 316 (62

Ibid, Idem(63

64) خانة «النص الموازي السابق» وخانة «النص الموازي القبلي»، يمكن دمجهما في خانة زمنية واحدة، تمنح المحل الزمني الأول، من حيث الظهور، للنص الموازي قياسا للنص.

هذه الخانات الزمنية لا تحتفظ، رغم طابعها التقابلي، بحدود صارمة تفصل بعضها عن بعض، بل قد تتبادل التفاعل فيما بينها، بحيث تجعل النص يتقاسم أكثر من خانة زمنية في آن. هكذا مثلا «يمكن لنص مواز أن يكون أصليا وبعديا في آن، إذا صاحب نصا يكون هو ذاته بعديا[65]».

هناك مظهر آخر لزمنية النص الموازي، ويتصل بفترة حياته الخاضعة لعامل القيمة الاعتبارية والوظيفية، دونما إلغاء للعوامل الاعتباطية التي لا تخضع لغير قانون الصدفة. فإذا «كان بإمكان أي عنصر من النص الموازي أن يظهر في أي وقت، فإنه بإمكانه كذلك أن يختفي، نهائيا أو مؤقتا، بقرار من المؤلف ذاته، أو بمجرد تدخل غريب، أو [بفعل] عامل تقادم الزمن[66]».

فمثلما يكون حضور النص الموازي، في بعض الأحيان، مؤقتا، فكذلك إلغاؤه. بحيث إن «كل عنصر تم حذفه بمناسبة طبعة جديدة، يستطيع أن ينبثق ثانية بمناسبة طبعة لاحقة [67]». وهذا الوضع غير المستقر لقيمة النص الموازي، إن كان شديد الارتباط «بخاصيته الوظيفية أساسا[68]»، فهو لا يخلو، في بعض الأحيان، من دلالة اجتماعية وثقافية تتصل بالوضع الاعتباري للمؤلف، الذي تَطَوَّرَ تاريخيا نحو امتلاك سلطة رمزية ذاتية، كان يبحث عنها من قبل في الخارج.

3.2.1 . تداولية النص الموازي

1.3.2.1 . سياقية النص الموازي

رغم صدور جيرار جنيت عن تصور لغوي مركزي لعناصر النص الموازي، باعتبارها «تتقاسم كلها الوضع الاعتباري اللساني للنص[69]»، فهو يشير في مقدمة كتابه «عتبات»، إلى احتمالية توسيع تعريف النص الموازي ليشمل عناصر أخرى غير لغوية، وعلى رأسها عنصر السياق، باعتباره مكونا يساهم في تشييد تداولية النص ويؤثر بالتالي في تلقيه. وتعظم أهمية هذا العنصر، خاصة، عندما ندرك القيمة التواصلية الجوهرية لكل الأجناس الخطابية للنص الموازي.

يسمي جيرار جنيت هذا النوع، غير المستجيب للمقوم اللساني، بالنص الموازي «الحدثي» (السياقي) Factuel، ويجمع ضمنه بداهات معروفة، لكنها تؤثر في تلقي النص، رغم تباين الوضع الاعتباري للعناصر المدرجة تحته. وهنا يميز جنيت بين عناصر "بسيطة" تتصل بالسيرة المعرفية «الثقافية» للكاتب (مثل الانتماء إلى أكاديمية معينة، أو الحصول على جائزة أدبية) وعناصر أكثر «عمقا» تتقاسم كلها الصفة السياقية. وضمن هذا العنصر يميز

65) Seuils, op. cit. , p. 11et 12
66) Ibid, p 12
67) Ibid, Idem
68) Ibid, Idem
69) Ibid, p 13

جنيت بين ثلاثة أنواع :

أ- السياق التأليفي C. Auctorial

ب-السياق الأجناسي C.Générique

ج- السياق التاريخي C. Historique

هذه الوقائع السياقية لم يحللها جيرار جنيت، ولكنه انطلق من بداهتها لصياغة مبدأ عام يعتبر «كل سياق يمثل نصا موازيا [70]». بهذا الطرح يتوسع مفهوم النص الموازي لصالح احتمالية أوسع، تتجاوز المظهر اللساني، الذي مهما بدت مركزيته يبقى قاصرا عن استنفاد كل المظاهر الاحتمالية للنص الموازي، سواء السياقية أو الأيقونية أو حتى التشكيلية، التي لم تحض بأي اعتبار من قبل جيرار جنيت، بناء على اختيار منهجي صريح.

2.3.2.1. محافل النص الموازي

(المرسل - المرسل إليه- الرسالة)

لا تكتمل العناصر التداولية للنص الموازي إلا بالنظر في المحافل المشكلة لشبكته التواصلية، أي بالنظر في «طبيعة المرْسل والمرسَل إليه، ودرجات سلطة الأول ومسؤوليته، ثم القوة التداولية لرسالته، وعناصر أخرىَ [71]».

فبالنسبة للمرسل، فيمكن أن يتعلق الأمر بالمؤلّف غالبا أو بالناشر أحيانا، إذ أن كلا الطرفين يتقاسمان مسؤولية النص، ولو بصيغ ونسب متفاوتة. وهما غالبا ما يتناوبان على إرسال نصوص موازية تهم تداول الكتاب وتلقيه. وقد يتنازلان، طوعا، عن جزء من مسؤوليتهما لصالح طرف ثالث [72]، يتحمل مسؤولية إرسال تمهيد أو تعليق أو شرح أو رسم أو أي نوع آخر من النص الموازي، سواء أكان من طبيعة لسانية أو أيقونية أو تشكيلية. وكل نص مواز أنتجه طرف ثالث، بطلب من المؤلف أو الناشر، يصطلح عليه جيرار جنيت بالنّص الموازي الغيري P. allogrape .

بالنسبة للمُرسَل إليه، فهو المحفل الأساس الذي يستهدفه النص الموازي، سواء أكان مصاحبا نصيا أو محيطا نصيا. إنه مبرر إنتاجيته النصية. ودون تدخله واحتفائه لا يستطيع النص أن يحمي سيرورته الجمالية المحتملة في مجتمع القراءة. ضمن هذه المقصدية، يوظف المؤلّف أو الناشر(أو أي طرف ثالث ينتدب من قبلهما) كل ما يكتنزه من سلطة رمزية لصالح استقبال أفضل للنص.

يختلف المخاطب، في محفل المرسل إليه، بحسب اختلاف عناصر النص الموازي ذاتها. فإذا كان «العنوان» أو «المحاورة»، مثلا، يتوجهان غالبا إلى الجمهور العام، خارج كل نمذجة سوسيوثقافية خاصة، فهناك، في المقابل، «نصوص موازية أخرى تتوجه تحديدا (...) إلى

Ibid, p. 13 (70

Ibid, Idem (71

Ibid, p 14 (72

قـراء النـص وحـدهم(73)» . وهذه هي وضعية المقدمة التي قد تتوجه تحديدا إلى النقاد، وهي أيضا وضعية «الصيغ القديمة للرجاء»، التي قد تتوجه إلى القراء أو إلى الكتبيين فقط . ورغم الدرجات القليلة أو الكثيرة، التي يمكن أن تفصل بين الجمهور أو مراتب القراء، فإن جيرار جنيت يُدْرِجُ النصوص الموازية الموجهة إلى هذه الفئات الثقافية المختلفة، ضمن جنس عام يسميه بالنَص الموازي العمومي P. public .

واستكمالا لنمذجته التناظرية، يطرح جنيت، في المقابل، ما يسميه بالنص الموازي الخصوصي p. privé ، ليعني به «كل نص مواز يتوجه، شفاهيا أو كتابيا، إلى أفراد خصوصيين، سواء أكانوا أعلاما معروفين أو أشخاصا مجهولين(74) » . ويُخَصِّصُ جنيت هذا الجنس أكثر، بالإشارة إلى ما يسميه بالنص الموازي الحميمي p. intime ، المتميز بتَوَجُّهه الذاتي، ويمثل له بكل «رسالة يُوجِّهُها المؤلف إلى شخصه(75)»، في صيغة مذكرات خَاصة أو إهداء ذاتي أو غيرها.

أما الرِّسالة، فهي بقدر ما تتجسد في مادية النص الموازي ذاته بقدر ما تتجسد أيضا في طبيعة الخطاب (البيداغوجي أو المنهجي أو الجمالي أو النقدي أو الإيديولوجي ...)، الذي تحمله إلى جمهوره أو قرائه . وإن فعاليتها ترتهن بما يسميه جيرار جنيت بقوتها التداولية f.illocutoire، أي قدرتها على التأثير في اختيارات المتلقي، في تفاعل مع مقصدية المؤلف، التي يمكن أن تتجاوب مع أفق انتظار المرحلة، مثلما يمكن أن تخرقه بالتعديل أو التحويل.

إن القوة التداولية لرسالة النص الموازي لا يمكن التنظير لها إلا من خلال أبحاث في سوسيولوجيا القراءة، التي تروم القياس التجريبي لدرجة ونوع تأثير هذا النمط من الرسائل في الاختيارات الجمالية والثقافية للقراء أو الجمهور، وأيضا في كيفية استقبالهم للنصوص . إن رسالة النص الموازي، بحسب هذا الطرح التداولي، يمكن أن تتبادل الإضاءة مع ما يشكل وظيفته، التي قد تختلف بحسب جنس النص الموازي ذاته . هذه الوظيفة (أو الوظائف) التي تعتبر بالنسبة لجيرار جنيت «موضوعا تجريبيا بالغ التنوع، ينبغي استخراجه بطريقة استقرائية نوعا بنوع(76)» . فوظيفة النص الموازي يمكن أن تمثل إذن المظهر الصريح أو الضمني لرسالته، في علاقتها بمحفل المرسل والمرسل إليه .

وليكتمل مشهد بناء شعرية النص الموازي نتجه، في الفصلين النظريين اللاحقين، نحو تخصيص القول في الأجناس الخطابية للمصاحب النصي ثم المحيط النصي، وذلك من خلال مقاربة في البحث تجمع بين إعادة بناء وصياغة التصورات النظرية لجيرار جنيت، وإغنائها بالانفتاح على بناءات نظرية أخرى، وعلى نماذج من النص الموازي المتصل بالشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر، وبالموسيقى والرسم في بدايات القرن الماضي . ومشهد الإغناء والتوسيع،

---

73) Ibid, Idem

74) Ibid. , Idem

75) Ibid. , Idem

76) **Seuils,** op. cit. , p. 17

على محدوديته، يروم تحقيق هدف مزدوج : تجاوز إشكالية جيرار جنيت، بما يتجاوب مع إشكالية الدراسة الحالية، وذلك بجعلها تنفتح على ما يجعل من النص كتابا وخطابا شعريا حداثيا في آن، ثم الإفادة من دراسة نماذج من النص الموازي الغربي في بناء نظرية الحداثة الشعرية والفنية، التي سيحاورها الشعر المعاصر، ويبني محتمله الحداثي انطلاقا من معياريتها، قبل أن يتجه لنقد ما تسرب من ميتافيريقا للغة الواصفة لإبدالاتها.

الفصل الثاني

المصَاحبُ النّصي وأجْنَاسه الخطابيّة

1 . علامات الناشر

نُعالج ضمن هذا العنصر مصاحبات نصية تكون من إنتاج الناشر أو إرساله، وتقع، في أغلب الأحيان، تحت مسؤوليته المباشرة . وهي مصاحبات ذات طبيعة فضائية ومادية تتعلق «بالفضاء الداخلي الأكثر خارجية للنص[1]» . هذا الفضاء الذي يتضمن الغلاف وصفحة العنوان وملحقاتها، والتحقق المادي للكتاب نفسه.

وبالإضافة إلى علامة الناشر، التي تأخذ عادة شكلا أيقونيا أو حروفيا، خالصا أو مصاحبا بخطاب لساني ثابت، في صيغة شعار أو حكمة أو مثل سائر، يهمنا أن نشير إلى ثلاثة مظاهر أخرى، مميزة لمصاحبات الناشر Péritexte éditorial .

المظهر الأول هو علامة «طبعات الجيب» . وهي علامة توجه القارئ إلى قيمة العمل، الذي انتقل، بفعل تبدل مقصديات التداول وشروطه، من الطبعات الراقية الخاصة المحدودة الانتشار، إلى الطبعات الزهيدة الشعبية المتوفرة بأعداد كبيرة . إن هذا المسار الذي يأخذه العمل في النشر، يعكس ما يعرفه الكتاب في التداول الثقافي من نزوع نحو غزو الأوساط الواسعة من القراء . من هنا يجد جيرار جنيت في «طبعات الجيب» هذه «مرادفا للتكريس[2]» الذي يعرفه العمل على امتداد تاريخ، قد يطول أو يقصر، وذلك بحسب ردود الفعل التي قد يثيرها هذا العمل لدى قرائه الأوائل أو اللاحقين . إن فعل انتقال العمل إلى «طبعات الجيب» يمثل «بمفرده رسالة نصية موازية هامة[3]»، ينبغي أن لا تفوت المحلل، ليس فقط في تقدير قيمة العمل، بل أيضا في الكشف عن بعض قوانين التداول الثقافي .

المظهر الثاني هو علامة «السلسلة Collection»، التي تحدد نوع المعرفة (الأدبية،

---

1) Seuils, op.Cit, p 17

2) Ibid , 25

3) Ibid, Idem

الفلسفية، العلمية ...) التي يندرج الكتاب داخلها. وهي من هذه الناحية، تتقاسم، بدرجات متفاوتة، الوضع الاعتباري للعلامة الأجناسية التي تهيئ أفق الانتظار لاستقبال خاص لنمط مخصوص من الملفوظات اللسانية المختلفة. بهذا المعنى يتضاعف الوضع الاعتباري لعلامة «السلسلة». فمثلما نجدها تتموضع داخل حقل المصاحب النصي، يمكن كذلك أن نجد لها مكانا داخل الحقل العام لشعرية المتفرعات النصية. إنها مكان لتقاطعات مبحث الشعرية، من موقع تجنيس العمل داخل حدود معرفية، خطابية، قادرة على تسييج القراءة وتوجيهها.

المظهر الثالث لمصاحبات الناشر Péritexte éditorial، يتعلق بنوعين متكاملين من العلامات. العلامة الأولى تتصل باختيار حروف الطباعة، هذا الاختيار الذي قد يختلف بحسب طبيعة المظاهر الأخرى التي يخضع لها الكتاب. فـ «طبعات الجيب» تفرض حروفا طباعية صغيرة ومكثفة موقعة على ورق بسيط «هش»، بينما الطبعات الفنية الراقية تتطلب حروفا كبيرة واضحة موقعة على ورق ممتاز. تتأثر هذه العلامة من المظهر الثالث، كذلك، بطبيعة دار النشر، وربما أيضا بطبيعة السلسلة التي ينتمي إليها الكتاب. وماله اعتبار في هذه الملاحظات، هو أن حروف الطباعة تمثل بدورها مظهرا من النص الموازي، ليس من باب إحالتها على محتوى العمل أو جنسه الخطابي، ولكن لأنها يمكن أن تحيل على قيمته، مثلما يمكن أن تؤشر على قرائه الممكنين.

العلامة الثانية لهذا المظهر الثالث، تتعلق بتفضية العمل، أي بتوزيعه الفضائي، وهو المكان النصي الذي يمكن أن تتقاطع فيه جهود المؤلف والناشر، مثلما يمكن أن يحرص المؤلف على إنجازه، خاصة بعد أن أصبح هذا المظهر مكانا له اعتباره «الشعري» في بناء دلالية النص الحديث. اعتبار تتضاعف أهميته كلما تعلق الأمر بنص شعري يعتبر المكان أحد العناصر الأساسية لعبور الذات باتجاه الفعل النصي وتذويت علاماته. إن تذويت الفضاء جزء من استراتيجية توريط التلقي في بناء دلالية النص. من هنا نقتنع، مع جيرار جنيت، أنه «ما من قارئ يمكنه أن يبقى محايدا تجاه طريقة تفضية قصيدة ما، كأن تقدم معزولة على الصفحة البيضاء، محاطة بما يسميه إيلوار بـ «هوامش الصمت»[4]». إن علامة التفضية لا يمكن أن تشتغل، كمظهر للمصاحب النصي، إلا بالنظر إلى دورها في بناء الدلالية، وإنعاشها للذة القراءة وإحالتها على شعرية النص.

2. اسم المؤلف

قبل مساءلة الوضع الاعتباري لاسم المؤلف، ضمن شعرية النص الموازي، نجد من الأجدر أولا، صوغ هذه المساءلة صوغا إشكاليا قائما على خلفية فلسفية.

ليتراجع إذن، ولو مؤقتا، السؤال الوصفي المتطلع إلى صوغ نمذجة بنيوية، لصالح السؤال الفلسفي المتطلع إلى غزو ما يتسم بـ «التجويف والغياب» في المفهوم[5]. وقبل أن

4) Ibid ; p35 et 36

5) ميشال فوكو، ما المؤلف، **الفكر العربي المعاصر**، العدد المزدوج (6 و 7) ص 116.

نتساءل، مع جيرار جنيت، عن اسم المؤاف، نتساءل مع ميشال فوكو : ما المؤلف ؟

مثل هذا السؤال الفلسفي لا يذهب نحو جوابه بشكل مباشر وهادئ ودونما نتوءات، بل إنه لا يكاد يعانقه إلا من خلال أسئلة أخرى، وعبر فاعلية سلبية تقوم على إزاحة مفاهيم أخرى، باتجاه تخصيص أكثر للسؤال، من داخل رهان التشبث بمعرفيته. غير أن تلمس جواب في فكر فوكو لا ينبغي أن يمر، بالنسبة لنا أيضا، دون التساؤل : لماذا جعل فوكو من سؤال المؤلف، تحديدا، موضوعا لتأمله الفلسفي المختلف ؟ ولماذا لم يسائل مفاهيم أخرى كمفهوم الأدب أو الجنس الأدبي، أو غيرها من المفاهيم التي شغلت فلاسفة آخرين، فضلا عن الشاعريين ومنظري الأدب في القرن العشرين ؟ كل «السر» في ذلك، يصوغه فوكو في النص التالي :

«فكرة المؤلف تشكل اللحظة القوية للفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والآداب، وفي تاريخ الفلسفة أيضا وتاريخ العلوم. وحتى اليوم لا نؤرخ لمفهوم، أو لنوع أدبي أو لنمط فلسفي، أظن أننا ما زلنا نعتبر وحدات مثل هذه كتقطيعات ضعيفة نسبيا وثانوية ومتراكمة بالنسبة للوحدة الأولى الصلبة والأساسية، التي هي وحدة المؤلف والنتاج»[6].

يكمن السبب إذن، في طرح سؤال المؤلف، دون غيره من المفاهيم، في ثلاثة عناصر، يتعلق الأول والثاني منها بتقييم إيجابي لمفهوم المؤلف باعتباره :

أ - وحدة صلبة وأساسية.

ب - لحظة قوية للفردية.

بينما يتعلق العنصر الثالث بتقييم سلبي للمفاهيم الأخرى المجاورة باعتبارها :

ج - تقطيعات ضعيفة ثانوية ومتراكمة.

تتضافر هذه العناصر الثلاثة، من داخل علاقات الإيجاب (أ، ب) أو السلب (ج)، لتجعل من سؤال المؤلف سؤالا فلسفيا بامتياز. سؤال يرغب فوكو في تفكيكه وإعادة بنائه، بعد نقد مفاهيم أخرى مجاورة له وعلى رأسها مفهوم الكتابة ومفهوم النتاج، كمفهومين يوهمان بانتهاء سؤال المؤلف وانهيار ابيستمولوجيته.

لقد تحررت الكتابة اليوم، في تصور فوكو، من مسألة التعبير، لذلك فهي لم تعد «تستند إلا إلى ذاتها، ورغم ذلك [فهي] لا تؤخذ على شكل الجوانية، بل تتقمص بَرَّانيتَهَا المعروضة[7] ». إن هذا الفهم للكتابة مُنْعَقَدٌ لعلاقات مُرَكَّبة، تصل الكتابة ذاتها بجوانيتها المنفتحة على العالم، باتجاه تركيز سلطتها الخاصة المتحررة من كل سند خارجي أو داخلي. فكل المسافة التي يُنْشِئُها الكاتب بين ذاته وبين ما يكتب، تعمل باتجاه إخفاء فرادنيته الخاصة، من هنا «لا يعود الطابع الخاص للكاتب إلا فرادة غيابه [8]»، وهو الغياب الذي أولته البنيوية، في مجال الفلسفة والنقد الأدبي، بموت الفاعل أو المؤلف.

6) المرجع نفسه، ص 116.
7) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
8) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

من هنا يتصل البرنامج الفلسفي المستعجل لفوكو، بضرورة «ترسم الفضاء الذي ترك فارغا بفعل اختفاء المؤلف. وتتبع توزيع الثغرات والصدوع، وترصد المواضع والوظائف الحرة التي يظهرها هذا الاختفاء [9]». إن هذا الاختفاء (الموت) الذي غطاه الفكر البنيوي «بامتلاء زائف [10]»، هو ما يحوله فوكو إلى حافز في إعادة إحياء المفهوم، لأجل بنائه من جديد.

إن بناء المفهوم لا يمكن أن ينهض، من داخل هذا العمل الأركيولوجي، إلا من خلال نقد مفهوم «النتاج»، بعد نقد مفهوم « الكتابة ». فالنتاج، الذي يوحي بدوره بغياب المؤلف وموته، ليس أكثر من «وحدة شكلية [11]»، قاصرة عن أن تتحول إلى معيار للجمع والنمذجة. ثم إننا نتساءل مع فوكو «إذا لم يكن الفرد مؤلفا، فهل يمكن القول بأن ما كتبه أو قاله أو تركه على أوراقه أو ما أتيح نقله من أحاديثه، يمكن أن يُدْعَى نتاجا [12]». وحتى عند افتراض أن يكون «الفرد» كذلك (أي مؤلفا)، فإن أهوالا كبيرة تنعقد تجاه ما خَلَّفَهُ من «أعمال»، خاصة تلك التي لم ينشرها في حياته، إذ لا يمكن الحسم باطمئنان، في اعتبارها جزءا من «نتاجه». إن غياب مثل هذا المعيار، يُعْزَى إلى غياب « نظرية عامة للنتاج [13]». وهذا الغياب المضاعَف، لا يمكن إلا أن ينعكس سلبا على «مصداقية» بعض « النتاجات » المطروحة للتداول الثقافي.

بعد نقد مفهومي الكتابة والنتاج، ينبعث مفهوم المؤلف من «رماد البنيوية»، لينهض اسمه بوظيفة أساس، تبقى شاغرة لا محالة، مع كل غياب يطوله. وقبل صياغة تصور فوكو، ثم جنيت بعده، لهذه الوظيفة، نرى من الضروري العودة إلى ملاحظة فوكو السابقة المتعلقة «بالتفردن القوي » الحديث الذي عرفه اسم المؤلف. وذلك بغرض منح أسبقية للسؤال: «كيف تفردن المؤلف في ثقافة كثقافتنا [الغربية]. أي وضع شرعي أُعْطِيَ له، ومنذ متى شُرِعَ بالبحث عن الأصل والمنسوب، في أي نظام تقييمي أخذ المؤلف ؟ [14]».

ينحدر الاهتمام باسم المؤلف، ومن ثمة بسؤاله، من عمق أنثروبولوجي بعيد يَتَّصِلُ بحاجة المجتمعات الدينية الغربية إلى «معاقبة » الخطابات الانتهاكية، التي تخترق قطب المقدَس والشرعي، لتنغرس بحكم قوتها الانتهاكية تلك، في أرض المدنس والتجديفي. إن الحاجة إلى تقييم مثل هذه الخطابات، هي التي حملت مؤسسة الأدب، فيما بعد، على الاهتمام بالمؤلف [15]، كطرف مسؤول عن « نظام »خطابه وقيمه. من هنا ينبغي ألا تصدمنا معرفة أن

9) ميشال فوكو، المرجع نفسه، ص 117.
10) رجع نفسه، ص 121.
11) رجع نفسه، ص 117.
12) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
13) يقول فوكو « بين ملايين الآثار التي يتركها أحدهم بعد موته، كيف يمكن أن نحدد نتاجا ؟ إنما نظرية النتاج لا وجود لها، وأولائك الذين يتعهدون ببراءة نشر النتاجات، تنقصهم مثل هذه النظرية. وهذا من شأنه أن يشل بسرعة عملهم الوضعي ».
-المرجع نفسه، ص 117.
14) رجع نفسه، ص 116.
15) يرى جنيت أن: «إسم الكاتب، بشكل عام، لم يكن يستعمل خارج المسرح أو القصيدة البطولية. وهناك مؤلفون نبلاء أو حتى من عامة الشعب، لم يعتقدوا في أنهم مطالبون بإعلانه، أو اعتقدوا، أنهم إن أعلنوه، اعتبر ذلك، لا تواضعا منهم أو عملا أخرق ».
Seuils, op, Cit, p 42 - 43

خطاب «كـان تاريخـيا حـركـة محفـوفة بالمخاطر، قل أن يكون مـقـتنا داخـلا في دورة مقتنيات[16]». وربما يبدو الأمر من قبيل سخرية الخطاب من تاريخه، من تقييماته الدينية ذات الأبعاد العقابية-التطهيرية، أن خاصيته الانتهاكية المدانة سابقا أصبحت، مع تبدل أطر التلقي ومعاييره الحديثة والمعاصرة، «تأخذ شيئا فشيئا، مظهر الإلزام الخاص بالأدب[17]». ومع كـلا موقفين (الإدانة أو التمجيد)، انبثقت الحاجة إلى اسم المؤلف، لتَتَحَوَّلَ، مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إلى قوانين صارمة لحقوق المؤلفَ.

من الإدانة إلى التمجيد، وعبر التاريخ الطويل الفاصل بينهما، سيرسم المؤلف طريقه نحو «التفردن»، من خلال بلورة ما يسميه فوكو بـ«الوظيفة- مؤلف[18]»، التي هي «مـيـزة شكل وجود وتداول وعمل نوع من أنواع الإنشـاء [الخطاب] داخل مجـتـمع[19]». إن هـــذه الوظيفة، هي التي تُؤَمِّن حضور أنماط من الخطاب، وتضمنها في سياق تداول ثقافي يصبح معه اسم المؤلف، بحكم ذلك، معادلا لعملية وصف، أكثر من كونه قائما في حدود التعيين. من هنا يمكن أن نقرأ في الوظيفة-المؤلف «وظيفة تصنيفية[20]»، تسمح بإعادة تجميع عدد معين من النصوص وتوحيد إسنادها بحكم انتظامها وفق نظام «تأليفي» محدد، واستبعاد أخرى تفتقر إليه. وإننا، في المقابل، نستعجل ملء هذه الوظيفة (التصنيفية)، عندما نكون أمام كتاب غفل [خال من إسم المؤلف]، فلا نقبل بغفليته الأدبية أو الثقافية عموما، إلا بصفتها لغزا يستوجب القـهـر. لقد تحول فعل الإدانة السابق، إلى بحث جاد ودائم عن شجرة نسب الخطابات، وفي ذلك تظهر إحدى علامات مكر التاريخ، الذي يذهب باتجاه استرداد قيم الجمال والاختراق ومأسستها، بذات القدر الذي يذهب فيه نحو قهر الغفلية وكشف أسرارها. إن النِّسْبَة التأليفية، لا تدل فقط على أن القول «ليس كلاما غفلا، كلاما يروح يطفو ويعبر، كلاما يستهلك مباشرة [وإنما تدل كذلك، على أننا أمام كلام يجب] أن نتلقاه بشكل معين، وأن يلقى هو، في ثقافة معينة وضعا مُعَيَّناً[21]».

لا يؤدي اسم المؤلف وظيفته التصنيفية من خلال فعل إحالة، كما هو الشَّأْنُ بالنسبة لاسم العلم، على الفرد العيني «الواقعي» الذي أنتجه، بل إنه كما يرى فوكو «يطوف نوعا ما، على حدود النصوص، يقطعها ويتبع أضلاعها، ويجسد طريقة وجودها (...)، إنه يُظْهِرُ حدوث مجموعة معينة من القول، ويستند إلى وضع هذا القول ضمن مجتمع ما، وضمن ثقافة ما[22]». فاسم المؤلف إذن، هو العلامة المعقدة التي تبين وجود مجموعة من الخطابات،

16) المؤلف، المرجع نفسه، ص 118.

17) رجع نفسه، ص 118.

18) المرجع نفسه، ص 119.

19) يقول ميشال فوكو : «إن اسم المؤلف هو اسم علم، وهو يطرح المشاكل التي يطرحها إسم العلم ...إن اسم العلم (ومثله إسم المؤلف) له وظائف أخرى غير التعيين، إنه أكثر من تعيين، ومن حركة، من أصبع موجه نحو أحدهم، إنه إلى حد ما، معادل لعملية وصف».

-المرجع نفسه، ص117

20) المرجع نفسه، ص119.

21) المرجع نفسه، ص 118.

22) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

من خلال خيوط دقيقة تشكل، صراحة أو ضمنا، مبدأ وحدتها الكتابية. مبدأ سيعمل فوكو على تجريد بنائه، من خلال الإحالة على معاييره الأربعة، التي استعارها عن القديس جيروم:

- مستوى ثابت من الجودة.
- تماسك تصوري ونظري.
- وحدة أسلوبية.
- لحظة تاريخية محددة، ونقطة التقاء عدد معين من الأحداث.

غير خاف إذن، أن هذه المعايير الأربعة تعمل متعاضدة عبر إقامة في الداخل والخارج معا، لصياغة مبدأ تلك الوحدة التأليفية المفترضة، التي تستطيع، عند الضرورة، أن تبرر كل فروق ممكنة بين سلسلة من خطابات المؤلف بـ «مبدأ التطور أو النضوج». بل إن فوكو يفترض، ضمن هذا السياق، وجود نقطة على مستوى معين من وعي المؤلف أو لا وعيه «تنحل التناقضات ابْتداءً منها[23]». إن اكتشاف مثل هذه النقطة، البالغة الدقة والرهافة، يفرض على المحلل حذقا مَضاعفا، به تتأكد السُّلالة المحتملة التي تُحَدِّد أشجار نسب النصوص.

يعلو «المؤلف» إذن، عن أن يكون مجرد اسم علم يحيل على شخص، باتجاه تركيب وظيفة بنيوية، قائمة في جزء منها، على فرضية إنجازه لـ «وظيفة وصفية» متعاضدة مع فرضية إحالته على مبدأ وحدة كتابية. من هذا المكان التحليلي بالتحديد، يمكن لاسم المؤلف أن ينهض بوظيفته كنص مواز. هذا ما نستفيده من فوكو، دون إهمال مقترحات جيرار جنيت. ينهض اسم المؤلف، بالنسبة لجيرار جنيت بـ «وظيفة تعاقدية»، بدرجات تتفاوت أهمية، بحسب طبيعة الأجناس الأدبية (الخطابية) وخصوصيتها، بحيث يمكن أن تضعف هذه الوظيفة، أو تتحيد إلى درجات أدنى، في الأجناس التخييلية بل وحتى الشعرية، ويمكنها بالمقابل أن تصبح ذات فعالية أكبر في «الكتابات المرجعية، حيث مصداقية الشهادة أو النقل ترتكز بقوة على هوية الشاهد أو الناقل[24]». إن القوة التعاقدية لا ترتهن، في نظرنا، باسم المؤلف إلا في علاقته بقوة تعاقدية أخرى تتصل بالجنس الأدبي. فبهما معا يمكن للعمل أن يتقدم نحو قرائه بميثاق أدبي (ثقـــافي) محدد، قد يحترم أفق انتظار القارئ، مثلما قد يخرقه في سياق توجه حداثي، طلائعي، يسعى إلى ترسيخ نوع من الميثاق الجديد.

وفق هذا المنظور التفاعلي تكون «الوظيفة التعاقدية» معادلا آخر لعملية الوصف، التي يمكن أن ينجزها اسم المؤلف، عبر إحالته على مبدأ الوحدة الكتابية، الذي يفترض فيه أن ينسج، بشكل داخلي، لا يخلو أحيانا من أسرار ومفاجآة، الخيط الدقيق الذي يربط بين سلسلة من أعمال المؤلف نفسه. إن اسم المؤلف، في هذه الحالة، يوسع حالة التعاقد الضمني الذي يصل قراءه بالنتوء الأدبي، الجمالي أو الفلسفي أو الإيديولوجي لأعماله. وهو في كل ذلك، يكون معادلا لعملية وصف، تستحضر المعايير الأربعة السابقة، التي لا يمكن لاسم المؤلف في غيابها أن يشتغل كنص مواز.

23) رجع نفسه، ص119.
24) Seuils, op. Cit, p 41

يقدم جيرار جنيت، لاسم المؤلف نمذجة وصفية، تنطلق من افتراض وجود ثلاث حالات أساسية، تمثل ما يمكن أن نسميه بالحالات «الصافية [25]» :

1.2 . الاسم الشخصي

تتحقق حالة الاسم الشخصي عندما «يوقع المؤلف بالاسم الذي يحمله في سجل الحالة المدنية [26]» . إنها الحالة أكثر شيوعا، بالرغم من غياب إحصاءات دقيقة . وتكون أحيانا مبررات هذه الحالة التصريحية (L'onymat)قوية، خاصة «عندما يكون شخص ما على شهرة، فيصدر كتابا يرتهن نجاحه باستثمار شهرته السابقة [27]» . من هنا يكف الاسم الشخصي، عن أن يكون مجرد إعلان عن هوية ليجعل الهوية ذاتها في «خدمة الكتاب » . غير أنه لا ينبغي أن يفوتنا، في هذا السياق، استحضار الوجه الآخر لهذه الحالة، وذلك عندما يكون الكتاب ذاته، في خدمة الهوية والاسم الشخصي . ويمكن أن نمثل لهذه الحالة بـ «الاسم الغفل » للشخص الذي يسعى للشهرة، من خلال موضوع الكتاب ذاته (الكتابة عن فضائح المشاهير مثلا) .

2.2 . الاسم المستعار

تتحقق حالة الاسم المستعار، عندما يوقع المؤلف باسم لا يحمله في سجل الحالة المدنية . كأن يكون هذا الاسم مستعارا من حقل معرفي معين (تصوف، فلسفة، أسطورة ...)، أو منغرسا في قلب شجرة نسب وتوزع محدد للدم (التوقيع باسم الابن)، أو قائما في صلب لعبة فنية قائمة على إبداع المؤلفين الأنداد (حالة بيسوا مثلا)، أو منحصرا في مجرد اختيار حر، أو متصلا بإرغامات سياسية أو اجتماعية تقتضي التقنع وراء لا تصريحية الاسم المستعار.

كيفما كانت دوافع اختيار الاسم المستعار، فإنه يكف عن يكون خادعا Pseudonymat كلما اتجه المؤلف نحو التكريس، حيث يجهد النقد وتاريخ الأدب في استرداد «الحقيقة »، وكشف «القناع »، وعادة ما يكون هذا القناع حافزا وراء مراكمة سرود ذات طبيعة بيوغرافية.

وسواء تعلق الأمر بالاسم الشخصي أو المستعار، فإن المؤلف يحدث أن يحقق شهرة [28] تسمح له بتداولية واسعة بين أوساط القراء المتخصصين أو الجمهور العام، ذلك لأنه «كلما كان المؤلف مشهورا كلما لمع اسمه » وكانت له جاذبية خاصة[29] . غير أن فرضية الشهرة

---

25) يشير جنيت إلى «وجود بعض الحالات المختلطة أو المتداخلة » .
- Ibid, p 39

26) ما المؤلف، **الفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص 40.

27) المرجع نفسه، الصفحة نفسها

(28)يرى فليب لوجون، أن المؤلف لا يصبح مشهورا، إلا عند إصدار عمله الثاني «عندما يستطيع اسمه، ليس فقط أن يطبع على رأس كتابه، بل أن يعلن عن سلسلة من إصدارت «الكاتب نفسه » .
-**Seuils**, op , Cit. P 45

Ibid, p 39 (29

هذه، رغم وجاهتها، فهي تستوجب في نظر جيرارا جنيت ملاحظتين[30] :

- يمكن أن يكون المؤلف مشهور، لأسباب غير أدبية، وذلك قبل أن يكون قد أصدر أي عمل.

- يمكن لممارسة دعائية، ذات طبيعة سحرية، أن تدفع الناشر أحيانا إلى تخطي جاذبية الإنسان المشهور باتجاه خلق «مؤثراته»، أي ما يعمل على صنعه.

3.2 . العمل الغفل

يكون العمل غفلا عندما يفتقر إلى التوقيع، بحيث يحرم، لسبب من الأسباب، من ممارسة سلطةالوظيفة - مؤلف، ليترك في عزلة، دائمة أو مؤقتة، أمام مصيره. وإذا كانت مثل هذه الوقائع الغفلية، سواء في علاقتها بسلمية القيم الثقافية داخل نسق ثقافي [31]، أو في علاقتها بمجرد نقص في المعلومات[32] عائد إلى تقليد ثقافي شفوي-إذا كانت، مستساغة في العصر الوسيط، فإنها في الزمن الحديث، لم تعد تقبل إلا كلغز [33]، يحفز البحث، في اتجاه الكشف عن أشجار نسب النصوص وعائلاتها الدموية.

3 . عتبة العنوان

يعتبر العنوان علامة جوهرية للمصاحب النصي، رغم اختلاف النقد في صياغة وضعه الاعتباري. فهو تارة جزء من النص، أي المتوالية اللسانية الأولى فيه، وهو تارة أخرى مكون خارجي، أي العنصر الأكثر خارجية ضمن المصاحبات النصية المؤطرة للعمل. ويصير الأمر مدعاة للتأمل، عندما نجد كل هذه الطروحات، مصاغة ضمن مرجعية نقدية واحدة حالة شارل غريفيل Charles Grivel [34].

Ibid, Idem (30.

31) نمثل لهذا الأمر بالتهميش الذي عرفه كتاب «ألف ليلة وليلة»، داخل النسق الثقافي للأدب العربي الكلاسيكي.

32) يقول جبرار جنيت : «هناك وقائع اسمية مجهولة، بشكل غير قصدي، بل متصل بنقص في المعلومات داخل تقليد ثقافي معين. وهذه هي وضعية كثير من نصوص العصر الوسيط، وخاصة أناشيد البطولة Les chansons de geste التي من المتعذر استعادتها، والتي لم تستطع أية دراسة لاحقة اختراق أسرارها».

Seuils, op, Cit, p 42 (33

يقول ميشال فوكو : «إذا ما وصل [الكتاب] إلينا غفلا، على إثر حادث أو إرادة معلنة من المؤلف، فإن اللعبة هي في الحال أن نجد المؤلف. إننا لا نتحمل الغفلية الأدبية، ولا نقبلها إلا بصفة لغز».

ما المؤلف، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص119.

34) يورد ج.جاك (G.Jaques)في مداخلته «الخطاب المعنون» استشهادا «لميشال هوسير Michel Hausser جاء فيه : «هل يعتبر العنوان خارجا عن النص، أم الجملة الأولى منه؟ فإذا كان العنوان صادرا عن المؤلف، وليس السارد، فهو خارج عن النص».

ويقول G.Jaques أيضا عارضا تحديد شارل غريفيل : «يوجد العنوان في وضعية أكثر التباسا، بما أن النقد يتناقض بخصوصه، بحيث يموضعه تارة داخل النص وأخرى خارجه، وذلك باستعمال صيغ لا تحل المشكل بتاتا [مثل] : «أول جملة مطبوعة»، «نص حول النص»، جزء من النص يعين النص، بناء على المسافة التي يوفرها بين الاثنين، بدون أن يكف، مع ذلك، أن يكون مندمجا داخله كليا».

Méthodes du texte, op, Cit. P 204

إن شعرية العنوان (أو علمه)، لا يمكن أن تتأسس بدون مراجعة نقدية لمثل هذه التحديدات، ولغيرها من الفرضيات وأشكال الصوغ والنتائج. من هنا سيبني جيرار جنيت موضوع العنوان بناءا نقديا موسعا، قائما في جزء منه على توظيف بعض اقتراحات ليوهوك، بعد توجيهها وإخصابها وإعادة صياغتها[35].

إذا كان العنوان، في «مركزيته»، خارج تأويلات وضعه الاعتباري، مكونا نصيا متماسكا وقويا، فإنه في تفريعاته الصغرى يخلق أحيانا، كيانات دلالية ذات مزالق تعتيمية بالغة، بسبب امتلائها الفارغ، وبسبب ما قد توحي به من تضخم يسيء إلى تماسك الدّليل الأصل.

إن الاحتمالات السيئة لهذا الوضع، هي ما حملت جيرار جنيت على الاستغناء عن التفريع المفهومي (عنوان ثانوي) استنادا إلى وقائع نصية اختبارية أفضت به، في المقابل، إلى الاحتفاظ بالتفريع المفهومي الآخر (عنوان فرعي)، نظرا لقدرته على تخصيص العنوان المركزي، مع إضافة عنصر ثالث ينفتح مجاله الإحالي، على دلالة تجنيسية ضمنية أو صريحة (**تعيين أجناسي**)[36]. إن هذه العناصر الثلاثة المشكلة لجهاز العنوان قد تحضر مجتمعة أو متفرقة، بحيث يمكن الاستغناء عن أحد عنصريها الأخيرين، وذلك بحسب إرادة المؤلف والناشر والنسق الثقافي الذي يصدران عنه.

ويبقى لنا أن نلاحظ في هذا السياق، مع جيرار جنيت، أن «التحديد الأجناسي» بالمقارنة مع «العنوان» و «العنوان الفرعي» مقوم « متنافر بعض الشيء[37]» ، ذلك لأن العنصرين الأولين (العنوان، العنوان الفرعي) ، محددان بطريقة شكلية، في ما هو محدد بطريقة وظيفية.

ومثلما هناك عناوين مختلفة للأعمال المفردة، أي لكتب مستقلة بوجودها المنفرد بحيث تحمل عناوين مميزة، وتعرض نفسها باعتبارها كذلك على قرائها، هناك في المقابل عناوين مختلفة كذلك، لكنها تخص الأعمال المجموعة، الكاملة أو الناقصة التي يعرضها الناشر ضمن مجلد أو أكثر، نعني بذلك مجموع أعمال المؤلف التي تتحول بعد رحلة من التداول المستقل، إلى الصدور ضمن مجلد أكبر (أو أكثر) يحمل عنوان : الأعمال «الكاملة». من هنا يتحدث جيرار جنيت في لحظة معينة من تحليله عن ظهور جهاز عنواني بمستويين: مستوى أول يتشكل من عنوان المجموع (مثل : قوانين الضيافة، أو الجزء الأول، أو قصائد)، ومستوى ثان، يتشكل من قائمة العناوين المجموعة[38].

---

35)ليوهوك، هو أحد المعاصرين، المؤسسين لـ «علم العنوان».

36) Seuils, op, Cit, p 55 et 56

37) Ibid, p 56

38) Ibid, p 58

1.3 . فضائية العنوان

يحتل العنوان، في النظام الحالي للطباعة والنشر، أربعة أماكن :

أ.مقدمة الغلاف

ب .ظهر الغلاف

ج.صفحة العنوان

د .صفحة العنوان المختصر

إنها مواقع أربعة تعضد سلطة العنوان المركزي، وتجعل منه دالا أكبر ضمن الجهاز العنواني الذي يحرص الناشر عموما على احترام نظامه، بحيث لا نصادف خروجا عنه إلا في بعض الطبعات الشعبية، والتي لا تتعامل مع نظام إخراج الكتاب، بمختلف عناصره، بالجدية المطلوبة.

2.3 . زمنية العنوان

إذا كانت نمذجة «فضائية العنوان »، لا تطرح مشاكل كبيرة بسبب تمظرها المادي المباشر، فإن تحديد زمنية ظهوره يمكن أن يطرح، عكس ما يعتقده جيرار جنيت، مشاكل حقيقية . فإذا كان الظهور المادي للعنوان، يتصل عموما، بظهور الطبعة الأصلية الأولى [39]، فــإن تبلوره كفكرة أو كمشروع لا يمكن التحقق منه، إلا عند اختبار مظاهر أخرى للنص الموازي، مثل المسودات المشكلة لما قبل النص، أو اعترافات المؤلف الشفوية أو المكتوبة، التي يمكن أن تسعف المحلل بمادة نقدية تساهم في بناء زمنية العنوان، بناءا يمكن أن ينتهي إلى نمذجة تجريدية قائمة على وقائع اختبارية مادية متنوعة . غير أنه في غياب مثل هذه الدراسة السوسيولوجية، فإن تحديد زمنية ظهور العنوان سيبقى خاضعا لسطوة الحدس والبديهة، التي تربطه دائما بظهور الطبعات الأصلية الأولى، دون التفكير في ما قبل مرحلته التكوينية [40]، وما يمكن أن يطبعها من تردد، تساهم معرفته في إضاءة بنية النص وكشف بعض أسراره . إن «ما قبل-النص الموازي هذا يمثل، شرعيا، جزءاً من النص الموازي البعدي [41]»، وفي حالة غياب دلائله (مسودات، حوارات، شهادات ...). فإنه يصعب التقدم، في هذا الموضوع بملاحظات يمكن الاطمئنان إليها.

3.3 . انحراف العنوان

إن العنوان، سواء باعتباره دالا مركزيا أو متفرعا، لا يحافظ في تفاعله مع تاريخ التلقي

Seuils, op. Cit. p 64(39

(40)يشير جيرار جنيت كذلك إلى «العنوان الذي يهتدي إليه الكاتب بسرعة، وأحيانا قبل تحديد [تفاصيل] موضوع العمل »، ويرى أن هذا النمط من العناوين «الحاضر بشكل قبلي، له كامل الفرصة للتأثير» في العمل .ثم يستنتج بعد ذلك، أنه «كلما تهيأ العنوان لم يبق سوى إنتاج نص يبرره ».

- Ibid. p 65

Ibid. p 64 (41

على بنية ثابتة في جميع الظروف، بل كثيرا ما يظهر استعدادا لنمط من التعديل، قد يكون تلخيصا أو حتى «تآكلا [42]».

وإذا كان هذا النمط من الانحراف عن البنية الأصل ينجزه جمهور التلقي خاصة بعد موت المؤلف، معبرا بذلك عن مرونة جهاز الاستقبال لديه [43]، تحديدا في نزوعه نحو «إضفاء الألفة» على الكتاب وبصمه بعنصر بداهة الاستعمال، فإن هناك نمط آخر من الانحراف، لا يتجاوز عتبة إنشاء بعض الألقاب ذات الاستعمال الحميمي المحدود، والتي لا تخرج في تداولها عن دائرة أصدقاء المؤلف[44]. وهذا النوع من الانحراف، رغم بساطته الظاهرة، يتقاطع مع النوع الأول (التلخيص أو التآكل) في المبدأ التداولي الخاص، الذي سميناه بنزعة «إضفاء الألفة».

مثلما قد يأخذ الانحراف صيغة إضافة، عبر إنشاء لقب حميمي للعمل، فقد يأخذ كذلك صيغة حذف، وذلك لاحتمال تآكل أو بتر أحد الدوال الصغرى للعنوان، بسقوطها، نهائيا أو مؤقتا، من الاستعمال. ويرى جنيت بأن الحالة الأكثر بساطة لهذا التآكل تتمثل في احتمال نسيان العنوان الفرعي [45]. نسيان يساهم فيه، أحيانا، الناشر بقوة، حيث إنه في بعض الطبعات «الحديثة» بل وحتى «الخاصة» يتم إسقاط، عمدا أو سهوا، العناوين الفرعية من الغلاف، بل وحتى من صفحة العنوان [46]. فيخوض العمل (الكتاب) بذلك دورته التداولية الجديدة، متأثرا، قليلا أو كثيرا، بذلك البتر الذي مس أحد الدوال الصغرى للجهاز العنواني.

إذا كان انحراف العنوان، في جميع صيغه، يخضع متفاعلا مع مفاجآة التلقي، لما يشبه قانونا عاما، يجعله يتجه نحو الاختزال، فإن هناك حالات نادرة جدا، عمل فيها تاريخ الآدب على توسيع العنوان باستدراك فراغ ما في مكوناته الدلالية. مثال ذلك عنوان «الكوميديا» الذي لم يصبح «الكوميديا الإلهية» إلا بعد قرنين من موت مؤلفه، وبعد مرور قرن على طبعته الأولى [47].

4.3. العنوان : محفل المرسل إليه

كل نص يسعى للتواصل الفني يطرح سؤال المرسل إليه. أي القطب الجمالي (القارئ) الذي يعول على تفاعله في ترهين جمالي محدد للنص. وهنا تتقدم النصوص الموازية، بمختلف أجناسها الخطابية، كعتبات تضع القارئ على طريق إنجاز ذلك. إن ملامح المرسل

---

42) Ibid. p 67 et 68

43) إننا لا نجد في تلخيص العنوان دلالة على كسل في التلقي، كما يعتقد جيرار جنيت، بل نجد فيه نزوعا نحو «إضفاء الألفة» على العمل، وتوريطه في قيم الاستعمال.

44) يرى جنيت أن «هناك بعض المؤلفين المولعين بالأسماء المستعارة Pseudonyme الذين يمنحون أعمالهم، حتى بعد النشر بعض الألقاب ذات الاستعمال الحميمي. فستاندال، مثلا، كان يفضل أن ينعت (Le rouge) باسم بطله (Julien) ...» **Seuils**, op, Cit, p 65.

45) Ibid, p 68

46) Ibid, Idem

47) Ibid, p 69

إليه عادة ما تكون مستقرة، كبنية ضمنية داخل النص نفسه، فتستنفر ضمن نشاط تأويلي في تعاضد مع النص الموازي، لإنجاز ترهينات يكتشف معها النص انفتاحه الدلالي. هذا الدرس الابيستيمولوجي الكبير الذي تعلمناه من جمالية التلقي لا يحل، رغم حداثته، كل مشاكل التلقي، خاصة ما يتعلق منها بسوسيولوجيا القراءة، وما يتصل بالقراء الفعليين المنغرسين ضمن فئات وأوضاع اجتماعية محددة. إلى هذا النمط الأخير من القراءة، تنتمي الملاحظات التي ساقها جيرار جنيت، بخصوص سؤال المُرسل إليه بالنسبة للْكتَاب عامة وللنص الموازي خاصة.

يميز جنيت بداية بين «جمهور» نص ما وبين «قرائه»، موضحا أن «جمهور كتاب هو كيان من الرغبات أوسع من جمهور قرائه، لأنه يشمل شخصيات لا تقرأ بالضرورة، أو لا تكون كلها قارئة، لكنها تساهم في انتشاره[48]». ومن ثمة يذكر جنيت، دون رغبة في رسم لائحة شاملة ونهائية، الناشر وملحقيه من الصحافة والكتبيين والنقاد بل ومروجي الإشاعات أو المتطوعين أو المجندين ...فكل هؤلاء يمثلون جزءا من الجمهور، الذي لا يكون الكتاب موجها إليه بالضرورة، إذ أن دوره قد ينحصر في مجرد التسويق الإعلامي المتمثل في مبدأ: جعل الكتاب مقروءا، دون قراءته بالضرورة[49].

إن ممثلي دور النشر (من رجال الصحافة مثلا)، ينتجون نصوصا موازية كالالتماس أو الرجاء P.insérer تنحصر وظيفتها في «تهييء قراءة كاملة للكتاب»، لكن لا أحد من مؤسسة الثقافة يستطيع أن يطلب منهم إنجاز مثل هذه القراءة للكتاب الذي يتكلفون بنشره. إن هذه الفئة التي تعمل على تحقيق تداولية أكبر للكتاب، تمثل رغم خصوصيتها، جزءا من جمهور الكتاب الذي يتوسع أكثر بأولئك «الزبائن الذين لا يقرؤون، أو لا يقرؤون العمل المقتنى بكامله»[50]. فجمهور الكتاب يتجاوز إذن، بشكل كبير، مجموع قرائه.

بهذا المعنى يكون القارئ، الذي يستهدفه المؤلف، منحصرا في دائرة أضيق من جمهوره العام، وهو «من جهة الاقتصاد الأعمق للنص، إنسان ينجز قراءة كاملة للْكتَاب[51]». لا يخبرنا جنيت عن طبيعة هذه القراءة الكاملة وأداوتها، غير أن سياق تحليله (باعتباره نصا موازيا بدوره)، يحيل على أنها قراءة خطية تصاعدية، تمتد من أول الكتاب إلى آخر صفحة مكتوبة تستقر بين دفتيه.

فالـمُرسَل إليه بالنسبة للكتاب إذن هو القارئ تحديدا. غير أن المرسل إليه بالنسبة للعنوان يتعدى هذه الدائرة الضيقة (القارئ) ليشمل الجمهور بالمعنى الموسَّع المطروح أعلاه[52]، والذي تساهم كل فئة من فئاته المتنوعة في الرفع من وضعية (وسقف) تداوله.

48) Ibid, p 72

49) نريد، بخصوص هذه النقطة، أن ننزع عن ملاحظة جيرار جنيت صفة القطعية، لأنه لا تكون بالضرورة الأطراف المساهمة في تسويق الكتابة غير قارئة له.
Seuils, op. Cit, p 72

50) Ibid, Idem

51) Ibid, Idem

52) يقول جيرار جنيت: «يتوجه العنوان إلى كثير من الناس الذين، بطريقة أو أخرى، يستقبلونه وينشرونه فيساهمون بذلك في تداوله. ذلك لأنه إذا كان النص هو موضوع القراءة، فالعنوان وأيضا اسم المؤلف، هو وسيلة تداول، أو إن شئنا موضوع محادثة».
- Ibid, p 73

5.3. وظائف العنوان

تنعقد حول وظائف العنوان الأهوال النقدية ذاتها المتصلة بتعريفه . وليس صحيحا، أن المنظرين يتفقون أكثر عندما يتعلق الأمر بتعيين وظائفه[53]، وربما كان اتفاق كثير منهم صادرا عن مجرد كسل «نقدي »حَوَّلَ عملَهُمْ إلى مجرد اجترار لتحديدات-أخطاء الماضي . وهذا مصدر انزعاج جيرار جنيت، وإحساسه بنوع من «الابتذال النظري » العام الذي تراكم حول الموضوع، والذي يعتبر عمل شارل غريفيل استمرارا له . ينبغي لآلة «نقد النقد » أن تتحرك إذن، لتفكك ما ترسب حول الموضوع من ابتذال تَحَوَّلَ بفعل التقليد، إلى بداهة قادرة على الاستمرار والتوهيم.

انتهى شارل غريفيل إلى صياغة ثلاث وظائف للعنوان[54] :

أ .تحديد هوية العمل .

ب .تعيين مضمونه.

ج .إبراز قيمته (لهذه الوظيفة علاقة بـ : إغواء الجمهور) .

وانتهى، في المقابل، جيرار جنيت إلى سوق خمس ملاحظات نقدية، تتباين من حيث الأهمية، لكنها تكشف متعاضدة، عن تهافت مبادئ الصياغة النظرية لهذه الوظائف مستقلة، في علاقتها بذاتها، أو متداخلة، في علاقتها ببعضها البعض :

1 ـ لا ينجز العنوان بالضرورة، وفي كل الحالات، الوظائف الثلاث مجتمعة، بل يمكن أن ينجز الأولى فقط (تحديد هوية العمل) التي تبدو ضرورية (ومباشرة)، فيما قد يَتَخَلَّفْ عن إنجاز الثانية والثالثة، وذلك عندما يتقدم كعنوان «فارغ دلاليا، بحيث «لا يعين المضمون» أبدا، ويكون أقل إغواء[55]» .

2 ـ افتقار هذه الوظائف مجتمعة إلى عنصر الترابط، بحيث إن عنوانا معينا يمكنه أن يحدد هوية العمل وإنجاز فعل التسمية، كما يمكن أن يغوي الجمهور أو القارئ، من خلال ما يقترحه من صياغة أسلوبية واستعارية فاتنة، دون أن تكون له ذات القدرة على تعيين مضمون العمل . بهذا المعنى، يمكن أن تقفز بعض العناوين (التسميات) الفاتنة عن الوظيفة الثانية، تاركة قارئها أمام خيار مواجهة العمل مباشرة، أو الاستعانة بنصوص موازية أخرى من أجل تعيين مضمونه . إن افتقار الوظائف الثلاث لعنصر الترابط، وأيضا لعامل الانجازية، يكشف

(53 G. Jaques، «الخطاب المعنون » :

Méthodes du texte, op, Cit, p 205 -

54) وظائف شارل غريفيل، هي عبارة عن استعادة لاقتراحات ليوهوك .يقول هذا الأخير معرفا العنوان : «هو مجموعة من الدلائل اللغوية ...التي يمكن أن توضع على رأس نص لأجل تعيينه، وتحديد مضمونه العام، وأيضا لأجل جذب الجمهور المستهدف » .

ويقول كذلك G.Jaques مستعيدا بعبارات أخرى الوظائف ذاتها : « يمثل العنوان، قبل كل شيء، علامة تمييزية، تسمح بتحديد هوية عمل ما في فرديتها (وظيفة التسمية ...) وتقدم كذلك عددا معينا من الإشارات حول المضمون (وظيفة مرجعية أو تعيينية ...) ويمثل أخيرا تحريضا على القراءة .

Seuils, op, Cit, p 73 -

Méthodes du texte, op, Cit, p 205-

Seuils, op, Cit, p 73 (55

عن مبدأ عام نسميه : مبدأ الوظيفة الشاغرة.

3 ـ يحدث أحيانا أن «كتبا كثيرة تتقاسم اسما واحدا»، الشيء الذي قد يفقد العنوان وظيفته التمييزية. وهذه الملاحظة حتى وإن كانت تبدو سطحية، تنبه إلى تنسيب إنجازية الوظيفة التعيينية. وهنا أيضا ينتصب مبدأ الوظيفة الشاغرة، الذي يعمل اسم المؤلف ودال الجنس الأدبي وغيرها من عناصر النص الموازي على ملئها.

4 ـ تكشف جل الملاحظات المقدمة (3، 2، 1) عدم يقينية إنجازية الوظائف الثلاث السابقة، وتناوب بعضها أو جلها على شغر مبدأ الوظيفة الشاغرة. فإذا كان العنوان، كما اتضح مما تقدم، يعجز أحيانا عن إنجاز دوره التمييزي (الوظيفة الأولى)، فإنه يعجز كذلك، أحيانا أخرى، عن إنجاز الوظائف الأخرى، ذلك لأن تعيين المضمون يصطدم غالبا بالصياغة الرمزية الغامضة للعنوان، كما أن وظيفته الإغوائية تنحصر في تأثيرات ذاتية، غير قابلة للقياس الموضوعي، في غياب دراسات سوسيولوجية دقيقة [56].

5 ـ إن الوظائف السابقة، مع ما يطبعها من قصور إنجازي، تبقى عاجزة عن تمثيل كل الوظائف الممكنة للجهاز العنواني. إذ أن هذا الأخير، يمكن أن يحدد في النص، شيئا آخر غير المحتوى المباشر أو حتى الرمزي، يمكن أن ينفتح مجاله الإحالي، على «الشكل» أو الجنس الأدبي والثقافي بطريقة تقليدية (سنية، مدحية، نشيد) أو حديثة ومتفردة [57].

يمهد جيرار جنيت، من خلال هذه الملاحظات النقدية الخمس، لاقتراح صياغة تركيبية لوظائف العنوان، صياغة تستفيد من المقترح الدلالي المزدوج المميز لتحديد ليو هوك Léo Hœk.

يميز ليو هوك بين نوعين من العناوين :

أ .عناوين ذاتية Subjectaux تحيل على ذات الفاعل في النص مثل Madame Bovary.

ت .عناوين موضوعية Objectaux تحيل على النص ذاته أو على موضوعه مثل : قصائد ساخرة.

اقترح جنيت، في البداية تعديلا مصطلحيا على هذين النوعين، فميز بين :

أ.عناوين تيماتية Thématiques تحيل بطريقة معينة على «مضمون» النص.

ت. عناوين خطابية Rhématique تحيل بطريقة معينة على «شكل» النص أو جنسه الأدبي.

رغم وجاهة هذا التعديل، يبقى الأهم بالنسبة لجيرار جنيت أن «نسجل، مبدئيا، بأن

---

56) يقول جيرار جنيت في هذا السياق : «إذا كانت الوظيفة التمييزية غير متحققة أحيانا، فإن الوظيفتين المتبقيتين تكونان قابلتان دائما للنقاش، ذلك لأن العلاقة بين العنوان و «المضمون العام» هي متغيرة أبدا، منذ التعين الحدثي (Factuelle) الأكثر مباشرة (Madame Bovary) إلى العلاقات الرمزية الأكثر غموضا (*Le rouge et le noir*)، وترتبط دائما بالمسايرة الهيرمنوطيقية للمتلقي : أما الوظيفة الإغوائية أو التقييمية، فإن طابعها الذاتي يبدو واضحا منذ الآن».

- Ibid, p 74

57) يقول جيرار جنيت : «من الملائم إذن أن نجد مكانا لنوع من التحديد الشكلي [الخطابي]، إلى جانب تحديد المضمون أو بالتناوب معه ...».

- Ibid, p 74

الاختيار لا يكون تحديدا، بين العنونة بالإحالة على المحتوى (سأم باريس) أو بالإحالة على الشكل (قصائد نثر صغيرة) ولكن بين استهداف المحتوى التيماتي، واستهداف النص نفسه باعتباره عملا وموضوعا [58]».

هواجس هذا الاختيار [59]، هي ما دفع جيرار جنيت لإعادة تسمية العناوين السابقة، جاعلا العناوين التيماتية [60] Thématiques بديلا عن العناوين الموضوعية Objectaux .

تتوزع الصيغة الخطابية بين ثلاثة أنواع :

أ .صيغة التحديد الأجناسي الخالص.

ب .صيغة التحديد الأجناسي الحر.

ج .صيغة التحديد الشكلي الصدفوي.

كل هذه التفصيلات، لم تثن جيرار جنيت عن الإشارة إلى «العناوين المختلطة »، التي تبدأ غالبا بتحديد للجنس وتنتهي بتحديد للتيمة [61]. ورغم التعارض الظاهر بين النوعين التيماتي والخطابي، فإنهما ينهضان، بالمقابل، بذات الوظيفة : وصف النص.

إن كل ما تقدم من إعادة النظر النقدية في نظام صوغ واشتغال الوظائف العنوانية جعل جيرار جنيت، يخلص في النهاية إلى اقتراح لائحة أخرى، يعتبرها أكثر تنظيما لهذا الحقل :

أ .وظيفة تحديدية F de dsignation وتعريفية F.d'identification، وهي في رأي جنيت، «وحدها ضرورية، في الممارسة والمؤسسة الأدبية [62]» .

ب .وظيفة وصفية F. descriptive وتتوزع بين التحديد التيماتي، الخطابي، أو المختلط.

ج . وظيفة إيحائية F.connotative وهي على صلة بالوظيفة الوصفية، سواء في حضور مقصدية المؤلف [63] أو في غيابها . وتنطلق من فرضية الحضور الإيحائي ذي الدرجات المتفاوتة، لكل النصوص ذات الطبيعة الرمزية (خاصة الأدبية). ولكن «بما أنه يبدو من غير الملائم أن نسمي وظيفة أثرا ليس دائما قصديا، فينبغي أن نتحدث هنا [فقط] عن قيمة إيحائية [64]».

د . وظيفة إغوائية F.séductive وترتهن في حضورها، دونما شك، بالوظيفة الإيحائية.

---

58) **Seuils**, op. Cit, p 75

59) يقول جيرار جنيت : «لتحديد هذا الاختيار في كل امتداداته، دون اختزال الثاني في إشارة شكلية ...سأستعير من أحد اللسانيين التضاد الذي يسجلونه بين Théme و Rhéme» .

- Ibid, Idem

60) يعتبر جيرار جنيت، أنه «ليس من المتعذر نقد نعت التيماتية المسمي للعناوين المرتبطة بـ «محتوى» النص، ذلك لأنه يفترض تحديدا مفرطا لمفهوم التيمة ». ويعتبر جيرار جنيت، أيضا، أن : «العناوين التيماتية، سواء أكانت غامضة أو واضحة، تهيمن اليوم بجلاء على جدول العناوين، وعلينا أن لا ننسى أن الممارسة الكلاسيكية كانت مختلفة تماما ، بحيث عرفت في الشعر أساسا، هيمنة العناوين التجنيسية » .

- Ibid, p 78 et 82

61) Ibid, p 84

62) **Seuils**, op. Cit, p 88

63) يتحدث جيرار جنيت عن الكاتب، ونحن نفضل توظيف مفهوم المؤلف.

64) Ibid, p 88 et 89

4. عتبة الإهداء

الإهداء، هو أحد الأمكنة «الطريفة» للنص الموازي التي لا تخلو من «أسرار» تضيء النظام والتقاليد الثقافيين لمرحلة تاريخية محددة، فيما تعضد حضور النص وتؤمن تداوليته. أسرار تصبح مضاعفة، عندما تتعلق بتحولات الإهداء ذاته، في علاقته بمحافله الثقافية (مرسل الإهداء والمهدى إليه)، وبالسياق الثقافي والتاريخي لفعل الإهداء.

يأخذ الإهداء صيغتين عامتين، أ: صيغة خطاب رسمي مطبوع يتصل بطبعة الكتاب ذاتها، ب :صيغة خطاب ظرفي (مخطوط)، موقع بخط المؤلف، ويتصل بنسخة واحدة من الكتاب المطبوع (أو المستنسخ في بعض الأحيان). هذا التمييز يسهل تسجيله في اللغة الفرنسية، حيث تخصص بنية فعلية محددة لكل صيغة:

أ: Dédier . وتعني إهداء كتاب، وهو إهداء مطبوع ينجم عنه تملك رمزي للعمل برمته أو لجزء من أجزائه أو لنص من نصوصه.

ب: Dédicacer .وتعني إهداء نسخة من الكتاب، وهو إهداء موقع بخط المؤلف، وينجم عنه تملك مادي لتلك النسخة، سواء كانت أصلية أو مزيدة ومنقحة.

يعود تقليد إهداء الكتب، في تصور جنيت، إلى روما القديمة على أقل تقدير [65]. وهو على امتداد تاريخه الطويل اكتفى بحضور تلميحي مداور (متصل بتقاليد الثقافة الشفوية) أكثر منه نصي ومباشر .وسوف لن يأخذ صيغته التدوينية الصريحة ضمن الأجناس الخطابية للمصاحب النصي، إلا مع الأعمال المنشورة في الزمن الحديث.

لقد كانت مجرد الإشارة، في الزمن القديم، لاسم المهدى إليه يعتبر إهداءً، ويترتب عليه «إعلان ولاء لـ[راع] محتضن أو محسن[66]». بهذه الصورة، رسم الإهداء نظامه الكلاسيكي حاصرا وظيفته في (إعلان الولاء) للمهدى إليه، أو في صيغة خطاب موسع موجه إليه، يسمى رسالة إهداء Epître dédicataire بقيت «رسالة الإهداء» هذه رسمية حتى نهاية القرن الثامن عشر، وهي تحتفظ بذات الوضع الاعتباري، الذي تملكه «إشارة الإهداء» المختصرة، الشيء الذي يعني أن «العبارتين مترادفتين تماما[67]».

لقد كان الإهداء عموما (حتى بداية القرن التاسع عشر)، إهداء مكافأ عليه سواء «بواسطة حماية من صنف فيودالي أو بورجوازي (أو بروليتاري[68])». ولما كان الأدب، لا يعتبر في تلك الأزمنة القديمة حرفة والكاتب لا يتمتع بحقوق التأليف، فإن «رسالة الإهداء» كانت «تمثل، بشكل منتظم جدا، جزءا من موارد عائدات الكاتب[69]»، بالإضافة إلى موارد أخرى (تبقى شحيحة مع ذلك)، مثل تلك التي تترتب عن المفاوضات حول حق التصرف في مجموعة من النسخ، أو البيع الجزافي للعمل برمته، أو المكافأة على إنجاز مهمة في مشروع ثقافي

65) Seuils, op, Cit, p 110
66) Ibid, p 110 et 111
67) Ibid, p 111
68) Ibid, p 112
69) Ibid, Idem

(كتأليف الموسوعات مثلا)، أو الدخول في خدمة «شخصية كبيرة» مقابل، «الحصول على وظيفة شبه عاطلة[70]».

1.4. انزياح رسالة الإهداء

1.1.4. تحول الوظيفة

منذ أن حلّت «رسالة الإهداء» الكلاسيكية، إلى جانب «إشارة الإهداء»، بالمصاحب النصي، لتأخذ مكانها بعد صفحة العنوان، رهنت حضورها بوظيفة إعلان الولاء كسبا للرعاية الإجتماعية، خاصة في غياب حقوق التأليف. وبذلك انزاحت رسالة الإهداء عن مقصديتها، لتتحول إلى رسالة مدح تَتَوَسَّلُ رعاية اجتماعية للمنتوج الثقافي[71]. غير أن رسالة الإهداء الكلاسيكية هذه، في مغامرتها الاجتماعية والثقافية، استطاعت تاريخيا أن تُنَمّي رسائل أخرى «غير مدح المهدى إليه»، كأن تقدم «معلومات حول مصادر العمل وتكونه، أو شروح حول شكله أو دلالته. وهنا تنتزع وظيفة الإهداء، بوضوح، وظيفة الاستهلال[72]». وهذا الانزلاق في الوظيفة لا يمكن تفاديه، خاصة وأن مقصدية المؤلف في رسالة الإهداء تتجه غالبا، ولو بدرجات متفاوتة، إلى تبرير اختيار المُهْدَى إليه بعلاقة مناسبة تجمعه بالعمل (المرفوع إليه). فحتى يبرر كورناي مثلا إهداء Pompée إلى Mazarin كان عليه أن يشير إلى مزية بطله في خطاب الإهداء : «أقدم أعظم شخصية في روما القديمة، إلى الشخصية الأكثر مجدا في روما الجديدة[73]». تبرير الإهداء، ينهض هنا من منطلق المقارنة بين البطلين : البطل الرمزي (موضوع الكتاب)، والبطل الواقعي التاريخي (موضوع الإهداء). وقد يكون التبرير متصلا بإعلان التماثل بين الموضوع والمهدى إليه، في أفق إسناد دور النموذج إلى شخصية هذا الأخير. تلك هي الوظيفة الاستهلالية لرسالة الإهداء في حالة «فيلدينج» الذي جعل منها في عمله Cina أو «الساحة الملكية» مناسبة لإعلان التماثل واستلهام «الشخصية» من السيد «عظيم الشرف Allworthy : لتنزلق رسالة الإهداء، في الوقت اذته، نحو تقديم تعريف للعمل يستحضر شخصية القارئ.

إن الانتقال صراحة من مخاطب أول «المهدى إليه» إلى مخاطب ثان «القارئ»، يصحب مثل هذه الانزلاقات الخطابية التي تتحول معها «رسالة الإهداء» إلى «استهلال»، وهذا ما جعل فيلدينج Fielding يصرح مؤكدا على استحالة تفادي ذلك : «في الحقيقة، لقد تركت نفسي تنقاد إلى كتابة استهلال، فيما كنت أنوي إنجاز مجرد إهداء. لكن كيف يمكن تفادي ذلك ؟[74]».

(70 Ibid, Idem

(71 Ibid, p 115

(72 Ibid, p 116

(73 Ibid, Idem

(74 Ibid,p 116 et 117

2.1.4. نموذج لرسالة الإهداء (بودلير)

هذا الانزلاق الخطابي سيتكرس بقوة التقليد الثقافي، منذ القرن التاسع عشر، بحيث لن تكون رسالة الإهداء إلا حافزا خطابيا لمراكمة إشارات تيماتية أو خطابية تنتظم في سياق «وظيفة استهلالية» مهيمنة (أو وظائف أخرى). نمثل لهذا الانزلاق الخطابي لرسالة الإهداء، برسالة الإهداء البودليرية التي رفعها إلى صديقه : أرسين أوسي، وهي لم تتحول إلى مجرد استهلال لديوان **سأم باريس** *Le spleen de Paris* بل تتجاوز ذلك إلى مظهرة عناصر خطابية يتحول معها فعل الاستهلال ذاته إلى بيان شعري لقصيدة النثر. وبذلك نكون، في رسالة الإهداء هذه، أمام جنس خطابي هجين ومركب (إهداء، رسالة، استهلال، بيان). جنس يستحضر ثلاثة محافل خطابية : مرسل الإهداء «بودلير»، المهدى إليه «آرسين أوسي»، و «القارئ» ليوزع بينها إلهامه، بنسغه الأول وفيوضاته الجمالية اللاحقة، فيكون لآرسين المخطوط، ويكون للشاعر حلم اليقظة، ويكون للقارئ فيض القراءة ومتعتها [75].

نتوقف الآن، عند ثلاثة أجناس خطابية، انزلقت إليها رسالة الإهداء البودليرية :

1. الخطاب الرسائلي : وينهض في النص بوظيفة تبرير الإهداء، في البداية، بعلاقة التماثل التي تجمع بين الشاعر (مرسل الإهداء) وآرسين أوسي (المهدى إليه). تماثل يتجسد في كون المهدى إليه جَرَّبَ كتابة نثر غنائي [76] يعبر عن «روح» المدن الكبيرة. غير أن لحظة «التماثل» هذه لا تتجاوز عتبة النوايا، باعتبار تجربة الكتابة كمغامرة، سوف تعصف بالشاعر، مرسل الإهداء، خارج دائرة المحتمل المحاكاتي، لتضعه وجها لوجه أمام مخاطرة خوض المجهول. إن إصرار الشاعر، تحت ضغط المناسبة (الإهداء) على عتبة التماثل، يصبح مجرد حافز لن يمنعه لاحقا، انسجاما مع خصوصية الكتابة، من الاعتراف بوقوفه نصيا على عتبة أخرى هي عتبة المغايرة. يقول بودلير، مخاطبا أرسين أوسي «الحق أقول ...إنه بمجرد شروعي في الكتابة لاحظت أنني، لم أبق فقط بعيدا جدا عن نموذجي الغامض والمشع بل أنجزت شيئا مختلفا بشكل مميز[77]». يمكن أن نقرأ في هذا الاعتراف إصراراً ماكرا على عتبة الاختلاف، باعتبارها لحظة الكتابة بامتياز، التي تصبح ذات أثر أقوى في تبرير الإهداء : إهداء عمل (تحفة) يتوفر على أصالة مميزة. ينسجم هذا التأويل مع ما أعلنه بودلير في ختام رسالته، من ازدراء عميق لكل فكر يحصر «الشرف الأعظم للشاعر، تحديدا، في إنجاز ما صمم على فعله [78]». إن ما يَتَمَتَّعُ لدى بودلير بحق التقدير، هو ما ينجم عن تجربة الكتابة ذاتها من انقطاعات ومفاجآة، هي من صميم فعل المغامرة.

---

75) يقول بودلير «تصور أرجوك، أية سهولة محببة يمنحها لنا هذا العمل. نستطيع جميعا، أنت، أنا والقارئ، أن نقتطع منه ما نريد، فيكون لي حلمي، ويكون لك المخطوط ويكون للقارئ قراءته»
Baudelaire : **Le spleen de Paris**, Edition établie, présentée et commentée par Yves Florenne. Libraire générale franaise . 1972 et 1998 . p 19 .

76) يقول بودلير مخاطبا صديقه آرسين أوسيه «ألم تجرب، أنت كذلك يا صديقي العزيز، في أغنية، ترجمة الصراخ الحاد لصانع الزجاج، والتعبير في **نثر** غنائي عن كل الإيحاءات المكدرة التي يبعثها هذا الصراخ».
le spleen de Paris, op, Cit, p 21

77) Ibid, Idem

78) Ibid, Idem

يقوم الخطاب الرسائلي في رسالة الإهداء البودليرية، بالإضافة إلى وظيفة تبرير الإهداء، على حضور مجموعة من الملفوظات المميزة :

أ .ملفوظات المسارة والاعتراف.

ب .ملفوظات اللعب والدعابة.

ج .ملفوظات التمني والتوقع.

د .ملفوظات التواطؤ واندماج الآفاق.

2 . الخطاب الاستهلالي : ينفرد هذا الخطاب الذي انزلقت إليه «رسالة الإهداء» عند بودلير، بمراكمة معلومات تخص المستوى التيماتي والخطابي للعمل المهدى. معلومات، مثلما تسعف المهدى إليه بتفاعل أفضل مع الكتاب-الهدية، فهي تمد القارئ كذلك، المخاطب التصريح أيضا في الرسالة، بمعلومات تساهم في تأمين تداوليه أحسن للعمل.

يحيل الخطاب الاستهلالي لهذه الرسالة، على معلومات تنتظم ضمن مسألة كيف :

أ .مصادر العمل : يشير بودلير في رسالته إلى عنصرين متكاملين، ساهما بشكل متضافر في الإيحاء بفكرة العمل وحرضا، من ثمة، على الانخراط في إنجازه. العنصر الأول من طبيعة «نصية»، ويتعلق بتفاعل الشاعر الإيجابي مع كتاب **جوال الليل** *Gaspard de la nuit* لمبدعه برتران ألويسيوس Bertrand Aloysius تفاعل (قرأ بودلير هذا الكتاب، باعترافه، أكثر من عشرين مرة) أوحى له بـ«فكرة محاولة كتابة شيء مماثل [79]»، في مَسْعَى جادّ لتجاوز عتبة الإعجاب. العنصر الثاني من طبيعة «واقعية» ويتجسد في «مخالطة المدن الكبيرة بتشابك علاقاتها العديدة [80]»، مخالطة نَمّتْ داخل الشاعر هاجس «رسم» ملامح الحياة الحديثة.

ب .خطابية العمل : يقدم بودلير في هذا المستوى ملاحظات، تضيء البنية الخطابية لكتابه. ومنها يمكن أن نشير إلى النقط التالية الواردة في رسالته :

- نثر شعري بلا وزن ولا قافية، يجمع بين اللين والتوتر.

- بنية شعرية متداخلة لا تفصح عن بداية ولا نهاية، رغم استقلالية الأجزاء التي تميل إلى «التلاحم» بطريقة مستحيلة[81].

- حبكة شعرية صارمة تجعل القصيدة تنصرف لتسجيل الضروري فقط، ضمن اقتصاد لغوي وتخييلي دقيق ومتوتر[82].

ت .تيماتية العمل : يسعف الخطاب الاستهلالي، في هذا المستوى، مخاطبه بعنصر موضوعاتي جوهري، يؤثث المتخيل الشعري في «سأم باريس»، ويتجسد في «وصف الحياة

---

79) Ibid, p 19 et 20

80) Ibid, p 21

81) يتحدث بودلير عن تداخل البنية الخطابية لعمله فيقول : «أبعث لك بكتاب صغير، يمكن أن تقول عنه، دون أن تجانب الصواب، إنه بلا رأس ولا ذيل، بما أن كل شيء فيه ينهض رأسا وذيلا في آن، بطريقة تبادلية وتناوبية». «ثم يتحدث عن القدرة على تلاحم أجزاء العمل فيقول : « انتزع فقرية وسترى كيف سيلتحم جزأي هذه الفانتازيا الخرقاء دونما مشقة ». ثم يتحدث عن استقلال الأجزاء فيقول: « قسمها إلى أجزاء عديدة، وسترى كيف أن كل جزء منها يمكن أن يوجد منفردا »

Ibid, p19.

82) Ibid, Idem

الحديثة[83]»، البالغة التجريد داخل «المدن الكبيرة» البالغة التعقيد. إن مطاردة «استيطيقا العابر»، في هذه المدن، هي ما ينهض حافزا وراء تشييد المتخيل الشعري في هذه التجربة. هذا المتخيل الذي لا يبرح أحيانا استيطيقيا الشر (أزهار الشر)، المنعقدة حول رمزية «الثعبان»: «أسمح لنفسي، أن أهديك الثعبان بكامله[84]».

3. رسالة الإهداء كبيان: تنزلق رسالة الإهداء إلى النهوض بالوظيفة-بيان، من خلال بعض المؤشرات الخطابية والتيماتية التي تكشف عن رغبة، لو مُقَنَّعة، في الخروج من السلاسل الفنية لـ«أزهار الشر» والانفتاح، من ثمة، على نثرية الحياة داخل المدن الكبيرة.

تتأسس الوظيفة-بيان، في هذه الرسالة، على لحظتين معرفيتين متكاملتين في تهيئ حالة من الغزو، تَعِدُ بالانتقال إلى مهيمنة شعرية جديدة (وهو ما سيتحقق بعد بودلير):

أ. لحظة الإعلان عن شجرة نسب شعري جديد، تسمح بتأثيث المسكن الشعري المنتظر، ويأتي على رأس هذه الشجرة الشاعر ألويسيوس برتران صاحب كتاب «جوال الليل»، وأيضا «آرسين أوسي» الشاعر المهدى إليه (فضلا عن الكاتب الأمريكي «إدغار آلان بو»، الذي لم يأت بودلير على ذكر اسمه في هذه الرسالة).

ب. لحظة الإعلان عن برنامج شعري جديد، يستلهم الواقع الرمزي للمدن الكبيرة، وبقوم هذا البرنامج، من خلال رسالة الإهداء ذاتها، على الإستطيقا التالية[85]:

- استلهام مخالطة المدن الكبيرة البالغة التوتر والتعقيد.
- الحلم بـ«معجزة» كتابة «نثر شعري موسيقي بلا وزن ولا قافية».
- التطلع إلى نثر شعري يزاوج بين المرونة والتوتر بشكل كاف.
- التطلع إلى نثر شعري، ينسجم مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات أحلام اليقظة وقفزات الوعي الفجائية.

تتضافر هذه المبادئ الأربعة المشكلة لهذه الاستطيقا، لتجعل من النثر «شعرا مختلفا» ومن الشعر «نثرا آخر»، ومن مخالطة المدن الكبيرة، مصدرا لا ينفد للإلهام الشعري الحديث.

يتضح من خلال هذه القراءة التحليلية، كيف انصرفت «رسالة الإهداء» في «سأم باريس» لمظهره أجناس خطابية أخرى، تمثل توسيعا للبنية الخطابية والوظيفية لرسالة الإهداء الكلاسيكية.

2.4. اختفاء الإهداء الكلاسيكي

في بداية القرن التاسع عشر، مع المفهوم الحديث للأدب وظهور حقوق المؤلف، ستتم مراجعة قيم الإهداء الكلاسيكي، باتجاه بناء شروط ثقافية جديدة تضمن للمؤلف وضعا اعتباريا ملائما، ضمن قيم التبادل الرمزي. وأول سمتين مترابطتين سينحدران نحو الاختفاء، في بداية

83) **Le spleen de Paris**, op, Cit, p 19 et 20

84) Ibid, p 19

85) Ibid, p 20 et 21

هذا القرن، هما : الوظيفة الاجتماعية (الاقتصادية) الأكثر مباشرة لرسالة الإهداء، وصيغتها المطورة لـ «رسالة المدح[86]».

إن انحدار ممارسة الإهداء الكلاسيكي نحو الاختفاء سيجد مع بلزاك تعبيره القوي، في شهادة لم يسبق للروائي نشرها في حياته . وقد كان ذلك النص-الشهادة عبارة عن إهداء غُفْل لرواية **القس الكاثوليكي** إلى السيدة Hanska . يبتدئ ذلك الإهداء بالعبارة التالية «سيدتي، لقد ولّى عهد الإهداءات[87]». هذا التصريح، يمكن أن، يكون مفاجئا، عندما يصدر عن هَدّاء معروف كـ «بلزاك». غير أن تتمة النص - الشهادة تبين أن «بلزاك» يعطي كلمة «الإهداء» مفهومها الكلاسيكي، «فالكاتب الحديث، مدعوما بسلطته الكبيرة على الرأي، لم يعد يتعلق بالملوك والأكابر، لأنه أصبح يستقي رسالته من الله[88]». نحن إذن أمام محضر وفاة بلزاكي جدا : الكاتب لم يعد يتوجه للملوك والأكابر، ليس لأنه يكره المجد، بل لأنه أصبح يملكه في ذاته[89]». هذه إذن علامة فارقة على تحول الوضع الاعتباري للمؤلف. فهو حتى يتخلص من إرغامات «الأرض»، وجدناه يحول مركز الاستناد إلى «السماء»، في محاولة منه للسمو برسالته، عن كل الاشتراطات السياسية والاجتماعية، التي تحد من وضعه الاعتباري، داخل قيم التبادل الرمزي.

إن الإقلاع عن ممارسة الإهداء بمعناه الكلاسيكي يتمفصل اطّراداً مع تحول مركز السلطة من الحقل الخارجي (فيودالي أو برجوازي) إلى حقل المتعالي (الله) ثم إلى حقل المحايث (الذات). مع هذه التحولات، تخلصت رسالة الإهداء من إرغامات وظائفها الكلاسيكية، بل إن هناك من المؤلفين من أقلع عن ممارسة فعل الإهداء جملة وتفصيلا . والحقيقة أن إحساسا بالإهانة، تسرب إلى بعض هؤلاء المؤلفين الناجحين، فاتجهوا إلى القطع مع هذه الممارسة التي أصبحت، في بعض معانيها، مرادفة للعار والتملق، بسبب ما كانت تستصحبه من مكافأة سرية، بقيت أبعد عن أن تكون في متناول تاريخ اقتصادي واجتماعي[90]. فـ «مونتيسكيو» متسلحا بهاجس قول «الحقيقة» سيعلن في كتابه **أفكار** *Pensées* : «لن أكتب رسالة إهداء : لأن من يجعل مهمته قول الحقيقة، لا ينبغي عليه أن يلتمس حماية على الأرض[91]».

إن الإقلاع عن كتابة رسالة «إهداء»، في تمفصل مع رفض وظائفها الكلاسيكية، دفع المؤلف أحيانا إلى كتابة «إهداء محفز» (مبرر). وهو نوع من رسالة الإهداء الضامرة (الخجولة)، يأخذ فيها التحفيز عموما صيغة إشارة إلى خاصية مميزة للمهدى إليه وللعمل موضوع الإهداء . من ذلك مثلا أنّ بودلير أهدى (أزهار الشر) إلى «تيوفيل غوتيي» بهذه الصيغة : «إلى الشاعر الكامل والساحر المتميز في اللغة الفرنسية». غير أن مثل هذا التحفيز،

(86 Seuils, op, Cit, p 115 et 116
(87 Ibid, p 115
(88 Ibid, Idem
(89 Ibid, Idem
(90 Ibid, p 114
(91 Ibid, Idem

الذي لحق رسالة الإهداء، أثار أحيانا بعض الاعتراض والرفض لدى بعض المؤلفين. من ذلك مثلا أن «غوتييه» سبق أن أعلن أن : إهداء ما، لا ينبغي أن يكون إعلان مبادئ [وفاء] يهدد في الواقع، بتغريب المهدى إليه أو إحراجه [92]. وهذه الصيغة المحفزة، ستسقط بدورها، بالتدريج، في الهجران، ولن نجد لها إلا آثارا باهتة تتصل في بعض الأحيان، بالشكر على المساعدة على النشر.

3.4. محافل الإهداء

مرسل الإهداء

تنحدر ممارسة الإهداء من تقليد لاتيني [93]، الشيء الذي يعني أن بعض الثقافات السابقة عنه، أو حتى الموازية له، لم تعرف مثل هذه الممارسة. وهي، وإن كانت على صلة قوية ببعض الأجناس الخطابية المكتوبة، فإنها لا تعدم أثرا في نظام الأجناس المتصلة خاصة بنظام العرض (الشفاهي) المباشر. فالمسرح، على سبيل المثال، يستطيع التعبير عن الإهداء أثناء تقديم العرض.

عادة ما يكون مرسل الإهداء، في كتاب معين، هو الكاتب نفسه. وهنا تنتصب شخصية المؤلف، بكل رأسمالها الرمزي، لتملأ كل فجوات التوقع التي يمكن أن يثيرها السؤال البسيط : من الذي ينهض بالإهداء في خطاب مكتوب ؟

غير أن المؤلف ليس هو المحفل الوحيد المسؤول عن هذه الممارسة النصية داخل تقليد ثقافي معين. ذلك لأن بعض الترجمات مثلا، مثلما تحافظ على الإهداء الأصلي، فقد تضيف إليه إهداء جديدا يتم إرساله من قبل الذات المترجمة، ضمن سياق ثقافي واجتماعي مغاير للإهداء الأصلي. كما أن البطل، في بعض الأعمال السردية التخييلية، يمكنه أن ينهض بمهمة إرسال إهداء [94].

المهدى إليه

يمكن أن نميز، في هذا المحفل، بين نوعين كبيرين :

1 . الإهداء الغيري، ونميز فيه بين :

أ .المهدى إليه الخاص : وهو شخصية غير معروفة لدى الجمهور العام، وعادة ما يهدى له العمل «باسم علاقة شخصية »، ودية، عائلية، أو شيء آخر.

ب .المهدى إليه العام : وهو شخصية تكون معروفة غالبا لدى الجمهور، وعادة ما يرفع له العمل، كله أو جزء منه فقط، «باسم علاقة من طبيعة عامة : فكرية أو فنية أو سياسية أو غيرها ».

---

92) Ibid, p 117 et 118

93) Ibid, p 120

94) Ibid, p 121

وتجدر الإشارة إلى أن هذين الصنفين من المهدى إليه غير متنابذين بالضرورة، ما دام بمقدور المؤلف أن يحتفظ بعلاقة خاصة مع شخصية عامة.

ج . نوع آخر : قد يتمثل في كيانات جماعية (أحزاب، جمعيات، ...)، أو هويات دينية (القديسة، العذراء، الإمام)، أو أجناس إبداعية (الموسيقى، الشعر ...)، مثلما قد يتمثل في كائنات خرافية.

ينبغي الإشارة، في هذا السياق، إلى أنَّه كيفما كانت طبيعة المهدى إليه، فإن غموضا معينا يظل عالقا بفعل الإهداء، خاصة من حيث توجهه . من هنا يمكن القول، بأن كل فعل إهداء يستهدف على الأقل، بالتوازي، نوعين من المرسل إليه : هناك المهدى إليه طبعا، وهناك القارئ أيضا الذي يكون حاضرا، بشكل ضمني، في حدث الإهداء كفعل عمومي acte public، فالقارئ لا يكون فقط شاهدا بل معنيا أيضا [95] .

2 . الإهداء الذاتي : وهو نوع نادر من الإهداء يعبر عن انحراف ولعب، ويتحقق عندما يرفع المؤلف أو المترجم الكتاب إلى نفسه، تعبيرا عن الاستحقاق، أو المجد، أو السخرية.

لكن ماذا يمكن القول، في حالة غياب الإهداء، في عصر يحمل إمكانيته ؟ إن هذا الغياب، في نظر جيرار جنيت «دال مثل درجة الصفر»، وهو لا يعدو أن يكون أحد أمرين متطابقين رغم صياغتهما المختلفة : «لا أجد إنسانا يستحق هذا الكتاب» أو «لا أجد إنسانا يستحقه هذا الكتاب[96]» .

4.4 . وظيفة الإهداء

واضح أن الوظيفة الاقتصادية المباشرة للإهداء قد اختفت اليوم، لكن دوره في الرعاية أو الكفالة الفكرية أو الجمالية قد اقتصر على الأهم : التماس الدعم والسند المعنوي من المهدى إليه الذي يصبح بشكل ما، مسؤولا عن العمل، وعن استحقاقه الثقافي داخل فضاء التبادل الرمزي.

تتصل وظيفة التماس السند بإهداء الكتاب، أما إهداء النسخة فتختلف وظيفته بحسب الوضع الاعتباري للمهدى إليه . فالإهداء العام للنسخة يمكن أن يرتبط ببعض المناسبات، مثل معرض الكتاب وما تهيئه دور النشر من تواصل مباشر بين المؤلف والجمهور، ينتهي بتوقيع نسخ للجمهور الراغب في الظفر بإمضاء المؤلف . وعادة ما يكون هذا التوقيع مصاحبا بكلمة احتفاء أو بتعليق موجز على العمل . أما الإهداء الخاص للنسخة فلا يرتبط بالضرورة بمثل هذه المناسبات، وإنما يرتبط بخصوصية العلاقة القائمة بين المؤلف والمهدى إليه، ثم بين المهدى إليه والعمل نفسه . لهذا يتجه المؤلف، في نص الإهداء، نحو تخصيص هذه العلاقة وتعليلها،

---

95) Seuils, op. Cit, p 126

96) Ibid, Idem

من خلال تعليق ذاتي (C.auctorial) على العمل . وهذا التعليق وما يفصح عنه من معلومات أو تقييم، هو ما ينهض وظيفة تجعل الإهداء الخاص يستحق وضعه الاعتباري كنص مواز . وفي كل الأحوال، إن المهدى إليه، سواء أكان خاصا أو عاما، هو دائما «قارئ افتراضي وشخصية واقعية في آن . إن إحدى الافتراضات المسبقة للإهداء تتمثل في كون الكاتب ينتظر، في المقابل، من الشخص الحاصل على النسخة المهداة التكرم بإنجاز قراءة للعمل [97]» . وبذلك يصبح تملك العمل مقترنا بقراءته، وليس فقط بمجرد الحصول على نسخة منه[98] .

5. عتبة التصدير

1.5 . الاستشهاد كمصاحب نصي

الاستشهاد هو ما تعيد (اليد الثانية) تدوينه بين مزدوجتين، من كتابة تطرح إشكالية «الكلام المقول سلفا » . إنه أحد قوانين البناء النصي والثقافي الذي يهمنا باعتباره مصاحبا نصيا.

جاء في معجم *Le petit Robert* ضمن مادة «استشهد » التحديد التالي للاستشهاد : «فقرة لكاتب مشهور يستشهد بها مؤلف ما لتوضيح قوله وتعزيزه » . يفيدنا هذا التحديد بنقطتين :

- ماهية الاستشهاد : حيث يعتبره حركة ثقافية تقيم علاقة بين نصين [99]، أو تمسك بعزلة النص على حد تعبير أنطوان كومبنيان .

- وظيفة الاستشهاد : حيث يعتبره حركة ثقافية ونصية توضح القول وتعززه.

ينضاف إلى هذا التحديد، تحديد استعاري يجعل من الاستشهاد نوعا من الجراحة التجميلية، ومن المؤلف «طبيب التجميل والجراح والمعالج » الذي يشد بدبوس قطعا مختارة للتزين ويلحمها بجسد نصه . ومع الدقة في الإنجاز تصبح الندبة (المزدوجتين) مجرد زخرف إضافي، يدل على تماس قوي وعلى دعوة حارة للتعارف[100] .

إن المزدوجتين في الاستشهاد يمثلان، في الحقيقة، علاقة طوبوغرافية (وليدة القرن17) ابتدعت «لتؤطر وتعزل خطابا محمولا بأسلوب مباشر أو استشهادا [101]» . وهما تعبران، في الاستشهاد تحديدا، عن «إعادة التلفظ » وعن «حقوق الكاتب »، التي يمكن صياغتها كذلك من خلال الكتابة الإيطاليكية L'italique ، حتى وإن تكشفت هذه الأخيرة عن طاقة نرجسية، يستطيع القارئ تتبع أثرها في الخطوط المائلة.

يمكن أن نقرأ في الاستشهاد نوعا من الدافع أو الرغبة المزدوجة، وأثرها هو الاستشهاد ذاته باعتباره رغبة في القراءة والكتابة في آن . إنه «يدير محرك آلة القراءة التي ينبغي أن تجهز

---

(97) Ibid. p 132 (97

(98) Ibid. p 133 (98

Antoin Compagnon, **La seconde main** , Ed du Seuil 1979, p 56 (99

Ibid. p 35 (100

Ibid. p 40 (101

للعمل، منذ أن يمثل للحضور، في استشهاد ما، نصان لا تكون العلاقة بينهما تماثلا ولا حشوا[102]»، وهو بهذا المعنى « يحاول من جديد أن ينتج داخل الكتابة شغف القراءة، كما يحاول إيجاد اللحظي المشع للالتماس، ذلك لأن القراءة الملتمسة والمثيرة هي وحدها التي تنتج الاستشهاد[103]».

إن إنتاج شغف القراءة وبهجتها، ليس إلا البعد الأول للدافع في الاستشهاد، من هنا سيكون البعد الثاني هو الرغبة في الكتابة. ولن يكون أثر هذه الرغبة إلا الاستشهاد نفسه[104]. بهذا المعنى يكون الاستشهاد أثرا لشهوة الكتابة وعلامة «تضمن إتقان الخطاب[105]»، ومجالا لتوسع الأفق الثقافي للقارئ[106].

إن الذات في خطاب الاستشهاد شخصية «معقدة»، «تنهل في آن من نرسيس Narcisse وبيلات » Pilate. لذلك يعتبرها أنطوان كومبنيان «مرشدا خائنا، يظهر علانية خطابات أخرى وذوات أخرى[107]»، لا يستطيع مرسل الاستشهاد الانفلات من سطوتها وسحرها. والذات، في هذا السياق، ليست بهذه الخصائص، إلا لأن الاستشهاد حركة نصية وثقافية تقيم داخل التباس دائم، يجعل منه في آن ملفوظا وتلفظا مكروران شديدا الاتصال بمقصدية بناء خطاب يريد أن يكون فعالا « في صورة خطاب الله[108]». في ذات السياق، يرى أنطوان كومبنيان أنه « ليس هناك من استشهاد يعنى بالملفوظ فقط، ويتحرر، بالمقابل، من ذات التلفظ[109]»، وهذا ما يطرح ضرورة أخذهما معا بعين الاعتبار أثناء التحليل.

ينهض الاستشهاد بوظيفة أساس في بناء الخطاب وتداوله الثقافي وهو حتى وإن كان «يمتلك قيمة استيهام » فإنه « ينبغي أن يقرأ أو يفهم كإذن ». ومن ثمة فهو «يعطي تقديرا للمؤلف ويمنحه القدرة، بالمعنى القانوني، على القول والكتابة[110]». مع الاستشهاد، يصبح النص قابلا للاستقبال، باعتباره يصدر عن ذات مؤهلة ومسؤولة كليا. هذا ما تؤكده استشهاداتها باعتبارها «أوراق اعتماد »، تجعل كل استشهاد إجراء تملكيا للخطاب وللعمق الأدبي كما يسميه مالارميه[111]. إن تثمين هذه الوظيفة، يمكن أن يكون مختلفا بحسب الثقافات، ويبقى المشترك الكوني بينها هو «العدة الشكلية » للاستشهاد، والمتمثلة في تكرار كلمات الآخرين، أي في «الكلام المقول سلفا ».

---

102) Ibid, p 44

103) Ibid, p 27

104) Ibid, p 68

105) Ibid, p 95)

106) يقول فاليري لابرو Valery labraud إن : «هذا البيت، هذه الجملة الموضوعة بين مزدوجتين، تأتي في الحقيقة لتوسع الأفق الثقافي الذي أسطره للقارئ. إنها نداء أو تذكير، تواصل منجز : كل الشعر وكل الكنوز الأدبية مستدعاة فجأة، توضع في علاقة مع مؤلفي في فكر من يقرأه ».
- Ibid, p 91

107) Ibid, p 40

108) Ibid, p 113 et 114

109) Ibid, p 121

110) Ibid, p 319

111) Ibid, p 360

رغم المظهر الإيجابي العام الذي يملكه الاستشهاد، والمتصل بحيوية إنتاج الخطاب الثقافي وتداوليته، فإنه يمتلك في لحظات تاريخية معينة مظهرا سلبيا، يتصل بانحطاط لغة ما والإيحاء بميتاتها. فالانتشار المذهل للاستشهاد اللاتيني مثلا، في القرن السادس عشر، المسهل بالطباعة «مرتبط بانحطاط هذه اللغة في الخطاب». فاللاتينية في هذه المرحلة «لم تعد الجهاز المولد للملفوظات الجديدة، بل أصبحت الحقل الملائم للتكرار [112]»، ومن ثمة يكون للاستشهاد أحيانا، هذا الاحتمال السالب للإنتاجية وللحياة.

2.5. التصدير

التصدير مصاحب نصي من جنس خطاب الاستشهاد، بل إنه «الاستشهاد بامتياز» على حد تعبير أنطوان كومبنيان. ويوضع على رأس عمل (نص أو مجموعة نصوص أو جزء من عمل متسلسل) لأجل توضيح بعض جوانبه. وهو بهذا المعنى يتموضع خارج العمل (النص) ويكون محاذيا لحافته [113]، أي في موقع قريب جدا منه، بعد الإهداء (إذا كان موجودا) وقبل التمهيد أحيانا.

يبدو التصدير ممارسة أكثر حداثة، لا تتجاوز آثارها الأبعد القرن السابع عشر، حتى وإن كان من المتيسر أن نجد لها سلفا في ممارسة خطابية أكثر قدما، تَتَمَثَّلُ في «حديث المؤلف» La devise d'auteur، هذا الحديث الذي يتجاوز النص المفرد، ليستقر على رأس مجموعة من أعمال المؤلف، لإنجاز وظائف نصية موازية (نصية أو بيوغرافية) تضيء بدورها بعض عتمات النص وتحسن تداوليته[114].

إن التصدير باعتباره استشهادا، يستلزم، بالضرورة تقريبا، الانتظام في ملفوظ لغوي، غير أن هذا لا يمنع وجود نتاجات غير لغوية (رسوم مثلا) تنهض بوظيفته.

يمكن أن نميز في التصدير، من حيث بنيته المكانية، بين نوعين كبيرين يختلفان من حيث الأهمية:

أ. التصدير الاستهلالي : L'épigraphe liminaire ويأتي على رأس عمل مفرد أو مجموعة من الأعمال المنتظمة في كتاب مفرد أو جزء من كتاب متسلسل. ولما كان هذا التصدير استهلاليا، فهو يساهم، بتضافر مع عناصر أخرى من النص الموازي، في توجيه أفق انتظار القارئ، وتوسيع أفقه الثقافي في انسجام مع أفق النص.

ب. التصدير الختامي L'épigraphe terminale وهو تصدير يأتي، على غير العادة، في خاتمة العمل. وموقعه هذا يسمح له بعقد علاقة أكثر تحررا في صلته بالقارئ، بحيث لا يساهم في توجيه أفق انتظاره، إلا بمقدار ضئيل، مادام، مبدئيا، يأتي بعد القراءة الفعلية للنص. إن خطورة التصدير الختامي، على مستوى التلقي، تظل قائمة باعتبار الشرخ الذي يمكن أن يحدثه

Ibid, p 243 (112

Seuils, op, Cit, p 134 (113

Seuils, op, Cit, p 134 (114

للقارئ، خاصة إذا كان يصدر عن أفق غريب عن أفق النص . من هنا ضرورة تقييد التصدير الختامي بشرط الوضوح والدقة والانسجام . إنه «كلمة الختام الحاسمة »، حتى وإن سمح المؤلف بتخصيصها لذات متلفظة أخرى.

والتصديرات عموما، سواء أكانت استهلالية أم ختامية، غالبا ما تكون أصلية، حيث يتم الإقرار بها منذ الطبعة الأولى . غير أن هذا الأمر لا يمنع وجود حالات أخرى من التصديرات المستدركة (المتأخرة) أو حتى المحذوفة، سواء بقرار من المؤلف ذاته، أو بمجرد إهمال من الناشر[115] .

1.2.5 . محافل التصدير

تطرح نسبة التصدير سؤالين مختلفين : من هو المؤلف الحقيقي أو الوهمي للنص المستشهد به، ومن الذي ينتقيه ويقترحه لينهض بوظائف التصدير ؟

يسمي جيرار جنيت الأول بـ «مؤلف التصدير L'épigraphé »، فيما يسمي الثاني بـ «مرسل التصدير L'épigrapheur »، ويظل هناك مكان قائم لمحفل ثالث وهو قارئ التصدير، أو « المُصَدَّر إليه L'épigraphaire » .

مؤلف التصدير

نميز، ضمن هذا المحفل، بين ثلاثة أنواع من التصديرات :

1 . التصدير الغيري : E.Allographe وهو النموذج المهيمن المنسوب إلى مؤلف غير مؤلف العمل . وهو بهذا المعنى، وبموجب هذا القيد، يكون استشهادا . غير أن هذه النسبة، يمكن أن تكون صحيحة وحقيقية، فيكون التصدير بموجب ذلك مطابقا وحقيقيا، كما يمكن أن تكون خاطئة، فيكون التصدير تصديرا غيريا مزيفا، وفق واحدة من الحالات الثلاثة[116] :

أ . يبدع المؤلف تصديرا، ويسنده إلى مؤلف آخر قد يكون حقيقيا أو متخيلا، فيكون التصدير بذلك تصديرا ذاتيا بنسبة غيرية مزيفة .

ب .ينسب المؤلف تصديرا إلى مؤلف غير مؤلفه الحقيقي، فيكون التصدير بذلك تصديرا غيريا، بنسبة غيرية مزيفة أيضا.

ج .ينسب المؤلف تصديرا غير دقيق (كأن يكون مرويا عن الذاكرة مثلا) إلى مؤلفه الحقيقي، فتكون النسبة بذلك مطابقة، فيما يكون التصدير خاطئا، جزئيا أو كليا، بسبب روايته غير الدقيقة.

2 . التصدير الذاتي : E.Autographe وهو التصدير المسند بشكل ضمني إلى مرسل التصدير ومؤلف العمل (النص) . فهو يقوم إذن على نوع من الإسناد الذاتي الظاهر أو المقنع

Ibid, p 139 (115

Seuils, op, Cit, p 140 et 141 (116

أو حتى الغفل. يمكن أن نمثل لهذا النوع بتصدير لوتريامون الذي جاء على رأس عمله «أشعار (Poésies)» «أعوض السوداوية بالشجاعة، والشك باليقين ...». إن الطابع الذاتي الخفي لهذا التصدير يمنحه «قيمة التزام ذاتي، متقدم جدا عن قيمة التصدير العادي (الغيري)»[117]. وهو بهذا المعنى ينهض بوظائف التمهيد أو البيان.

3. التصدير الغفل: L'anonymat وهو التصدير غير المنسوب، إما بسبب شهرته العمومية التي تعفيه من حمل توقيع مؤلف التصدير، أو بسبب غفليته العامة التي تجعله، في انتمائه الثقافي العام، مفتقدا لمصَدِّر خاص. وهذا هو الوضع الاعتباري لتصديرات الحكمة أو الأمثال السائرة.

مرسل التصدير

عادة ما يكون مرسل التصدير هو مؤلف الكتاب، حتى في حالة تبنيه لتصدير مقترح من قبل مؤلف آخر. غير أن هذا الأمر لا يعني أن مرسل التصدير الحقيقي هو المؤلف دائما. ومثلما رأينا في عتبة الإهداء، فنحن نتوفر، من الناحية النظرية على الأقل، على إمكانية وجود تصدير مرسل من قبل شخصية سردية أو قناع شعري، مع تسليمنا بحقيقة مرجعية عامة، مفادها أن كل عنصر أو وضع نصي، خاضع في النهاية لمسؤولية المؤلف.

المصدر إليه

إن تحديد مرسل التصدير يستدعي مباشرة، بالمقابل، تحديد محفل المصدر إليه. ولما كان مرسل التصدير هو مؤلف العمل (النص)، فمن الطبيعي إذن أن يكون المُصَدَّر إليه هو القارئ المفترض، الذي ينغرس في بنية تجريبية تمثل القارئ الواقعي.

2.2.5. وظائف التصدير

إن التصدير، في رأي جيرار جنيت، هو دائما «حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ»[118]. وباعتباره كذلك، فلا واحدة من وظائفه الأربعة التي حددها جيرار جنيت، تأخذ هيئة إنجازية صريحة ومباشرة. وفيما يلي عرض موجز لهذه الوظائف:

أ. التعليق على العنوان: وهي وظيفة توضيحية F.d'éclaircissement خالصة تروم بالدرجة الأولى تفسير العنوان. وهي تفرض نفسها عندما تكون بنية هذا الأخير قائمة على تلميح كنائي أو انحراف بارودي. لقد نشطت هذه الوظيفة، بشكل كبير في سنوات الستينيات من القرن الماضي، بواسطة مقالات ليتري Littré وروبير Robert، حيث كان المطلوب تمتيع العناوين بدلالة تجمع بين الدقة والعمق، وربما التعدد أيضا. وهناك، بالمقابل، «واقعة نادرة جدا» تتمثل، بعكس ما تقدم، في «العنوان الذي يعدل معنى التصدير».

117) Ibid, p 142
118) Seuils, op. Cit, p 145

وعلى هامش وظيفة التعليق هذه، يمكن للتصدير أن يحمل، تماما مثل العنوان أحيانا، ميثاقا تجنيسيا [119]، فيكون تعليقه منصبا على الهوية الأجناسية للنص.

ب. التعليق على النص [120] ومعها يروم التصدير تدقيق دلالة النص وتوضيحها، عبر نوع من التمثيل الكنائي أو الرمزي أو الاستعاري غير المباشر. تمثيل يكون غامضا في الغالب، بحيث لا تتضح دلالته إلا عند القراءة الكاملة للنص. ويقع تأويله والبحث عن مدى ملاءمته على عاتق القارئ، الذي تصبح مقدرته الهيرمينوطيقية موضع اختبار. إن جمالية التصديرات اللغزية، كانت صنيعا رومانسيا خالصا، غذى استيهامات الرومانسيين الفرنسيين في ميلهم الاستثنائي للتصديرات «الغريبة والعجيبة [121]».

ج. تصعيد حساسية القارئ: يتعلق الأمر هنا بوظيفية سيكولوجية عاطفية غير مؤكدة في كل الأحيان، ما دامت حساسية التلقي، تجاه مختلف مظاهر النص الموازي، تختلف بحسب مراتب القراء ودرجة احترافيتهم. إن هذه الوظيفة المداورة وغير المؤكدة في آن، استعارها جيرار جنيت عن ستندال، الذي كتب على هامش Armance، قاصدا روايته «الأحمر والاسود: *Le rouge et le noir* ينبغي للتصدير أن يصعد الحساسية والانفعال لدى القارئ [122].

د. الكفالة النصية: يعتبر كل تصدير يحتل حيزا في فضاء النص إجازة نصية تسمح لمرسل التصدير بالنهوض بمهمة إنتاج النصوص. من هنا، غالبا ما لا ترتبط أهمية تصدير ما بما يقوله بل بهوية مؤلفه، وأثر الكفالة غير المباشرة التي يؤمنها حضوره في مقدمة النص [123]. وعادة ما تكون هذه الكفالة «أقل تكلفة» من تلك التي تكون «للتمهيد» أو «للإهداء»، إذ بإمكان المؤلف، مرسل التصدير، الحصول عليها حتى من دون التماس الإذن. إن الأهمية في عدد كبير من التصديرات، تعود ببساطة «لاسم المؤلف المستشهد به»، هذا الاسم الذي يهيء للمؤلف الجديد، عموما، شرف وعذوبة نسب ثقافي كبير، عبره يختار المؤلف (مرسل التصدير) أنداده وبالتالي موقعه داخل «فضاء» العظماء [124] Le panthéon.

6. عتبة المقدمة

ينفرد الخطاب المقدماتي بوضع اعتباري مميز، ضمن نظام الأجناس الخطابية للمصاحب النصي. بل إن هناك بعض النقود والتأملات التي تنزاح به جهة جنس أدبي (ثقافي) مستقل ومخصوص [125]. فكوندياك Condillac مثلا يصنفه داخل «الجنس الديداكتيكي [126]».

119) Ibid, p 149

120) يرى أنطوان كومبنيان أن التصدير يقدم الكتاب ويلخصه. ويعتبره أيضا بمثابة الصرخة ـ الكلمة الأولى. إنه «إعلان عما يجيش في الصدر قبل الشروع في الكتابة».
La seconde main, op, Cit, p 337

121) **Seuils**, op, Cit, p 146

122) Ibid, p 146 et 147

123) Ibid, p 147

124) Ibid, p 149

125) Henri Mitterrand, **Discours du roman**, P.U.F, 1er Ed 1980, p 22

126) ف هالين / (مظاهر النص الموازي)، دراسة وردت في كتاب :
Méthodes de texte, op, Cit, p 202

بالنظر إلى محتواه التربوي والتعليمي، فيما جعل منه، كل من كيير كيجارد ونيتشه، مكانا أجناسيا مخصوصا لصياغة تأملات فلسفية [127].

تنسحب صفة الخطاب المقدماتي على «كل نص استهلالي، ذاتي Auctorial أو غيري Allographe» [128]، يصاحب النص ويؤطره ضمن تداولية ثقافية مرجوة. وسوف لن يعتبر التذييل Postface إلا تنويعا خطابيا، يتقاسم كثيرا من الخصائص مع هذا الخطاب العام.

يمكن أن نميز في الخطاب المقدماتي بين أجناس خطابية كثيرة، تتقاسم الانتماء إلى ذات العائلة الأجناسية الكبرى [129]، ويمكن أن نذكر منها: المقدمة Préface، التمهيد Introduction، التوطئة Avant-propos، فاتحة Prologue، إشارة Note. وإذا كان جيرار جنيت يعتبرها «مرادفات موازية Parasynonymes»، فإنه لا يغفل، مع ذلك، الفروقات الدقيقة، بل والواهية أحيانا، التي تميز بعضها عن بعض، خاصة في حالة الحضور النصي المشترك، مثلما هو عليه الأمر في بعض الأعمال «ذات الطبيعة الديداكتيكية»، حيث تنهض المقدمة بوظيفة بروتوكولية أكثر ظرفية، فيما يُنَشِّد التمهيد إلى جوهر النص [130].

يأخذ الخطاب المقدماتي صيغا مختلفة، بحيث قد يستعيض، أحيانا، عن دَليله التجنيس الصريح بدَلائل بديلة كالأرقام الرومانية أو الكتابة الإيطاليكية، مثلما قد يستعيض عنها ببعض العناوين الموضوعاتية التي تؤطر خطابا نقديا أو فلسفيا لا يمكن تمييزه عن باقي فصول كتاب معين، إلا بحروفه الطباعية المميزة. ويمكن أن نضيف، مع جيرار جنيت، مثلما رأينا في فقرة سابقة، أن هناك بعض «رسائل الإهداء الموسعة»، التي يمكن أن تنهض بدورها بوظائف هذا الخطاب.

1.6. حفريات تاريخية

قبل التطرق للوضع الاعتباري للخطاب المقدماتي في الشعرية البنيوية، ينطلق جيرار جنيت من حفريات تاريخية تسائل وضعية هذا الخطاب في الشعرية القديمة أو (الكلاسيكية) التي تمتد بالنسبة إليه من هوميروس إلى رابليه. وبالرغم من هاجس الاستقصاء والتدقيق المميز لعمل جيرار جنيت، فإنه يعترف بنوع من القصور (الموضوعي) الناتج عن غياب إحصاء، يضيء للباحث «توزع هذه الممارسة، بحسب المراحل والأجناس والمؤلفين والتقاليد

127) حرر كيير كيجارد، مثلا، ثماني مقدمات لا تمهد لأي نص، ووقعها باسم Nicolaus Notabene، فيما كتب نيتشه مقدمات لخمسة كتب لم تؤلف.
-Ibid, p 204

128) Seuils, op, Cit, p 150

129) Ibid, p 152

130) يؤكد جاك ديريدا التصور ذاته، حيث يعتبر التمهيد يملك «رابطا أكثر نسقية وأقل تاريخية وظرفية بالنسبة لمنطلق الكتاب»، فيما يعتبر المقدمة خطابا أكثر تاريخية وتجريبية، وهذا هو ما يبرر تعددها من طبعة إلى أخرى، أنظر:
Seuils, op, Cit, p 150 et 151

الوطنيـــة[131]». ويؤكد جيرار جنيت، مع ذلك، بأن أغلب موضوعات الخطاب المقدماتي وطرائقه عرفت ترسخها منذ القرن السادس عشر، فيما ظلت تنويعاته اللاحقة مجرد سلسلة من اختيارات «داخل سجل أكثر ثباتا مما نعتقد»، ومما يعتقد بشكل خاص المؤلفون أنفسهم «الذين غالبا ما يلجأون إلى طرق مجربة[132]».

على امتداد تاريخ الشعرية القديمة (والكلاسيكية) كانت الممارسة المقدماتية تُحْسَمُ في الأسطر الأولى أو الصفحات الأولى للنص. وقد كانت وضعية الاندماج النصي هذه سمة مشتركة بين كثير من عناصر النص الموازي. ولم يكن من المتيسر الحديث عن خطاب مقدماتي مفصول عن النص، بوسائل التقديم التي نتداولها اليوم، إلا مع ظهور «الكتاب»، أي «النص المطبوع». إن وضعية الاندماج هذه، وإن كانت تخفي الممارسة المقدماتية، عبر تجريدها من وسائل إعلان الحضور، فإنها لم تحل دون اطلاعها بوظائفها ضمن منطق الشعرية القديمة. إنه منطق يفرض «البحث في بداية النصوص» عن تلك «التصريحات التي يقدم بها المؤلف كتابه أو يعلق عليه».

لا بد من الانتباه إذن، في الشعرية القديمة، للاستهلالات المندمجة، ومن ضمنها المقدمة المُدْمَجَة La préface intégrée التي تشتغل مثلا في الأبيات الأولى من «الإلياذة» أو «الأوديسة»، لتنهض بثلاث وظائف: أ. طلب الإلهام، ب. إعلان الموضوع، ج. تحديد نقطة بداية السرد[133].

إذا استثنينا الكوميديا، فالمسرح القديم والوسيط لم يكن يعرف مثل هذه المقدمات المندمجة. الكوميديا وحدها كانت تستطيع استثمار ذلك، عبر توظيف المونولوج مثلا لتحذير الجمهور. وعادة ما يكون هذا المونولوج عبارة عن تعليق ذي نبرة سجالية وساخرة. تعليق ينبغي اعتباره، في نظر جيرار جنيت، نصا موازيا مسرحيا، مستبقا بالضرورة إحدى الأشكال الأكثر تداولا للخطاب المقدماتي الحديث، ونقصد المقدمة الذاتية (P. Auctorial)حيث المتلفظ المفترض هو أحد شخوص المسرحية بالضرورة[134].

لن يستمر هذا النوع من الاستهلال في الشعرية الكلاسيكية، في رأي جيرار جنيت، إلا بطريقة فردية، جزئية ولعبية غالبا. والعلامتان المميزتان المستمرتان لهذا النظام هما: أ. الفاتحة الأولى لـ «فاوست» غوتيه والتي كانت عبارة عن «استهلال حول المسرح» يقدم مناقشة احترافية بين المدير، الشاعر والمهرج حول الموضوعات الملائم نقلها إلى خشبة المسرح. ب. مونولوج المذيع (معلن انطلاق التمثيل في مسرحية **حذاء الشيطان** *Soulier de Satan* الذي يذكر بالعنوان الكامل للمسرحية وينتهي بنوع من الباروديا للنداء القديم الموجه للجمهور[135].

---

(131) Ibid, p 152

(132) Ibid, Idem

(133) Ibid, Idem

(134) Ibid, p 154

(135) جاء في ذلك النداء الموجه للجمهور «أنصتوا جيدا، لا تكحوا وحاولوا الفهم قليلا. واعلموا أن الشيء الذي لن تفهموه هو الأجمل، والأطول هو الأهم، وما لن تجدوه مسليا هو الأطرف».
- Seuils, op, Cit, p 155

أما بالنسبة لرواية الديكاميرون *Le Décaméron* كنموذج للرواية الوسيطية médiéval فهي تحمل نوعا من المقدمة العامة P. générale، يعرض فيها المؤلف الدوافع الشخصية لمشروعه (ذكرى مغامرة عاشقة) واختياره للجمهور النسائي، بناءا على تقسيم قديم للأدوار، يخص الرجال بالبطولي والنساء بالروائي [136].

2.6. صيغ الخطاب المقدماتي

يأخذ الخطاب المقدماتي صيغة "شكلية "مهيمنة، تتمثل في «خطاب نثري» يحظى بتداولية واسعة على امتداد التاريخ الحديث لهذه الممارسة. خطاب نثري غالبا ما يناقض عبر مميزاته التفلظية الخاصة، الصيغة السردية أو الدرامية أو الشعرية (الغنائية) للنص المصاحب. غير أن هذه القاعدة الخطابية العامة، كثيرا ما تم اختراقها عبر حضور ممارسات استهلالية استثنائية، لا تخرج عن واحدة من الصيغ الثلاث التالية :

أ. صيغة درامية : وهي عبارة عن مقدمة حوارية تصاحب النص، ويمثل لها جيرار جنيت بالمقدمة ـ الحوار المصاحب لكتاب *La nouvelle Héloïse* .

ب. صيغة سردية : (كلية أو جزئية) وتتصل بسرد ظروف تحرير النص أو بظروف اكتشافه ورفع القناع عن غفليته، أو بغيرها من الملابسات التي ترتبط بالنص، ويتدخل المقدِّم- السارد لأجل بسطها للقارئ.

ج. صيغة شعرية وتتمثل في «قصيدة استهلالية Le poème liminaire» تمهد لمجموعة شعرية أو لعمل نثري. ويمثل لها جيرار جنيت بقصيدة و«ظيفة الشاعر» التي قدم بها فيكتور هيجو ديوانه «أشعة وضلال»، ويمثل لها أيضا بقصيدة «إلى القارئ» التي قدم بها بودلير ديوانه **أزهار الشر**.

3.6. الخطاب المقدماتي : بنية المكان والزمان

يتوزع الخطاب المقدماتي، بالنظر إلى بنية المكان، إلى ثلاثة خطابات تغطي بالتدرج ثلاثة أماكن تتوزع إليها هذه الممارسة على امتداد تاريخها الحديث. هناك :

أ. التقديمات : وتنسحب على الأجناس الخطابية الاستهلالية التي تقدم العمل وتمهد لقدومه. من هنا فهي تستبقه لتحتل بعض الصفحات المُخَصَّصَة لها على رأس العمل، وذلك بغرض تهييء وضعية تداولية تُلاَئم انتظارات التأليف ولا تتعارض معها. ويندرج ضمن هذه الأجناس : المقدمة، التمهيد، الاَستهلال، وغيرها.

ب. التذييلات : وتنسحب تحديدا على كل الخطابات التذييلية Postfaces التي تحتل تحديدا الموضع الختامي للعمل، والتي تعتبر بحكم موضعها هذا، في نظر كثير من المؤلفين،

(136 Ibid, p 157

(137 Ibid, p 160

عنصرا «أكثر خفاء وتواضعا [137]».

إن الاختيار بين المكانين القبلي أو البعدي pré-ou Postliminaire لم يكن أبدا محايدا، ويمكن تأويل دلالته بالنظر إلى الوظيفة التي ينهض بها. لنرجئ هذا الأمر إلى فقرة لاحقة. لكن لا بد من التذكير، مع ذلك، بأن هناك أعمالا كثيرة تتضمن النوعين معا.

ج. التقديمات الداخلية : وتنسحب على «المقدمات الداخلية P. Internes» المتصلة بالمصنفات الديداكتيكية أو حتى التخييلية الكبيرة، ذات الأجزاء المتعددة. إنها مقدمات داخلية «مبررة بسعة النص وتوزعه [إلى أجزاء كثيرة [138]»]، وتأخذ أحيانا وضعا اعتباريا ميتانصيا، ينهض بوظائف متنوعة.

تعرف بنية المكان التي يتوزع إليها الخطاب المقدماتي، في علاقتها بالزمن الثقافي القادم، تحولات مكانية، ينتج عنها تحول في الوضع الاعتباري للجنس الخطابي المقدماتي الذي تتصل به. ويمكن إن نشير في هذا السياق إلى ثلاثة مظاهر من التحولات النصية التي تترجم مآل هذا الخطاب وتفاعلاته النصية الممكنة :

أ. تحول المقدمة (الذاتية أو الغيرية) إلى فصل في عمل نقدي. هذا هو الوضع الذي آلت إليه مجموعة من المقدمات، نذكر منها مقدمة فاليري لكتابه **منوعات** Variétés، ومقدمة رولان بارت لكتابه **دراسات نقدية** *Essais critiques* [139].

ب. تحول المقالة النقدية إلى خطاب مقدماتي (قبلي أو بعدي) مصاحب للنص. ويمثل جيرار جنيت لهذه الحالة بمقالة جيل دولوز حول رواية **الجمعة** *Le Vendredi* لـ « ميشال تورنيه » التي أصبحت تذييلا ختاميا لهذه الرواية في طبعتها الشعبية.

ج. تحول المقدمة (الذاتية أو الغيرية) إلى كتاب مستقل. إنه الوضع الاعتباري الذي قد يكون للمقدمة منذ البداية، طبعا في تمفصل مبدئي مع مقصدية المؤلف. هذا هو الوضع الاعتباري لمقدمة سارتر (1952) للجزء الأول من الأعمال الكاملة لـ «جان جونيه». وهو ذات الوضع الذي ستؤول إليه مقدمة سارتر نفسه لكتاب **كتابات بودلير الحميمية** *Ecrits intimes de Baudelaire*، حيث ستتحول، عاما بعد ذلك، إلى كتاب مستقل مصاحب بدوره بمقدمة.

إن بنية المكان التي تعقد للخطاب المقدماتي تَفْضيَةً بحسب النماذج الثلاثة المقدمة سالفا، لا تنفصل عن بنية الزمان التي تجعل لذلك الخطابَ نمذجة زمنية، عبرها يأخذ مكانه في الكتاب الذي يسيج، ممثلا بذلك مناسبةً للانفتاح على فضاء القراءة، والاندراج في سياق التداول بقيمه ومفاجآته.

يرتبط الخطاب المقدماتي، بالنظر إلى بنية الزمان هذه، بثلاث مناسبات [140]، تبقى منفتحة على أسئلة ثقافية مقلقة تخص حياة هذا الخطاب، وتحولاته أو انقطاعاته. وتتوزع هذه المناسبات بحسب اللحظات التالية :

---

138) Ibid, Idem

139) Ibid, p 161

140) Seuils, op, Cit, p 161, 162 et 163

أ . الطبعة الأولى : وترتبط أولا بمناسبة صدور العمل، وانفتاحه في صيغة كتاب على فضاء التداول والقراءة . وإذا كانت الوظيفة التمهيدية تمارس على القراء بغرض خلق وضعية تداولية ملائمة، فإن الخطاب المقدماتي عموما لن يجد مناسبة لمصاحبة النص أفضل من مناسبة صدوره في كتاب مطبوع . لهذا الاعتبار، فالمقدمة تكتب بعد تحرير النص وفي ضوئه، لمصاحبته في رحلة التلقي والتأويل، بغية تهييء ظروف الاستقبال الحسن . لهذا الاعتبار أيضا، يأخذ الخطاب المقدماتي، المرتبط بهذه المناسبة، صفة أصلية.

ب .الطبعة الثانية : وهي اللحظة النموذجية لظهور ما يسميه جيرار جنيت بالمقدمة اللاحقة P. Ultérieu، التي يستدرك عبرها المؤلف غياب المقدمة الأصلية . فالمقدمة اللاحقة تنجز إذن، تحديدا بمناسبة الطبعة الثانية التي يمكن أن تأتي بعد الأولى بمدة قصيرة لاستدراك وظائف أظهرت تجربة التلقي الفعلية حاجة النص إليها .

لا ترتبط المقدمة اللاحقة، بالضرورة بالطبعة الثانية للعمل، بل قد تتصل، بشكل مفارق، بطبعته الأصلية الأولى، خاصة في حالة العرض العمومي، بالنسبة لبعض النصوص المسرحية التي تمثل أولا، لتطبع لاحقا، وأيضا في حالة الصدور العمومي المتفرق لبعض الأعمال النقدية أو المجاميع الشعرية والقصصية التي تنشر متسلسلة أو متفرقة، قبل أن تطبع مجموعة في كتاب موحد، قد يسيج بخطاب مقدماتي يعتبر أصليا ولاحقا في آن.

ج .الطبعة المتأخرة : وهي لحظة ملائمة لظهور ما يسميه جيرار جنيت بالمقدمة المتأخرة P.tradive المرتبطة بالطبعة الأصلية المتأخرة لعمل ظل مخطوطا لفترة طويلة أو عرف نشرا متدرجا، أو لمجلد متأخر يرتبط بنشر الأعمال الكاملة أو المختارة لمؤلف ما . وعادة ما تكون هذه المقدمة المتأخرة [141]مناسبة لتأمل نقدي، بالغ النضج، تكون له غالبا «بعض التوكيدات التوصوية Testamentaire»، من جانب المؤلف، الذي قد لا يجد بعدها مناسبة أخرى للعودة لعمله . غير أن هذه «المقدمة المتأخرة»، قد ترتبط بتلفظ غيري يوقعها بمناسبة طبعة لاحقة، قد تأتي بعد موت المؤلف . مقدمة تخصص جانبا للعرض البيوغرافي وجانبا آخر للتأمل النقدي التاريخي .

في تمفصل مع بنية الزمان المتحكمة في لحظات ظهور الخطاب المقدماتي، تطرح وقائع نصية وثقافية تتعلق بحياة أجناس هذا الخطاب وتحولاتها اللاحقة . إن طبعة جديدة لاحقة، هي دائما منعقد لمفاجأة، تتصل بمصير المصاحب النصي المقدماتي، الذي قد يختفي نهائيا [142]أو مؤقتا إذا قَدَّرَ المؤلف (أو الناشر) أنه قد أنجز وظيفته، وقد يغير موقعه، فينفرد بمكان آخر خارج الكتاب الذي مهد له(المحيط النصي)، وقد يبقى داخل الكتاب [143]، ولكن في خاتمته ليفسح المجال لمقدمة بديلة قادرة على استدراك بعض الثغرات التداولية التي كشفت عنها تجربة التلقي.

---

141) Ibid, p 163

142) يرى جيرار جنيت أن كل المقدمات الأصلية لبلزاك كانت مهيأة للاختفاء .ويمثل لذلك باختفاء مقدمة **(الكوميديا الإنسانية)** لصالح توطئة (Avant-propos)مشهورة مؤرخة بسنة 1842 . Ibid ; p 164

143) كان فيكتور هوجو، على سبيل المثال، ينشر مقدماته في خاتمة الكتاب، مراعيا بذلك ترتيبها

4.6. محافل الخطاب المقدماتي

يتأسس الخطاب المقدماتي، كغيره من الخطابات، على محافل خطابية تجعل منه منعقدا لتداولية ثقافية تتمحور حول المرسل والمرسل إليه، وما ينعقد بين هذه المحافل من تفاعل يترتب عنه جملة من أجناس هذا الخطاب.

محفل المرسل

يعتبر تحديد محفل المرسل، ضمن الخطاب المقدماتي، منجما لأسئلة معقدة : أولا بحكم تعدد أنواع المقدمين Préfaciers، وثانيا بحكم تعقد الوضعيات الخطابية المترتبة عنه. ويمكن أن نميز مع جيرار جنيت ضمن هذا المحفل، بين ثلاثة أجناس خطابية مؤسسة عليه :

أ .مقدمة ذاتية : P.Auctoriale وهي الوضعية التلفظية الأكثر تداولا ضمن أجناس هذا الخطاب التي تحمل التوقيع الصريح لمؤلف العمل أو بعض الإشارات الدالة عليه، التي يمكن أن يكشف عنها نظام التلفظ في الخطاب.

ب . مقدمة عاملية : P. Actoriale وهي وضعية أقل تداولا، وتتأسس انطلاقا من تكفل أحد شخوص العمل التخييلي خاصة، بمهمة تقديم العمل، انطلاقا من زاوية نظرسردية محددة بمقصدية التأليف، وإستيطيقا الكتابة التي يصدر عنها المؤلف.

ج .مقدمة غيرية : P.Allographe وهي وضعية تلفظية متداولة بوفرة، وتحتل موقعا أساسيا ضمن سلمية ترتيب أجناس الخطاب المقدماتي، ينهض بإنجازها طرف آخر، غير المؤلف أو العامل، وذلك للنهوض بوظائف استهلالية، قد تبقى شبه شاغرة في المقدمات الأخرى.

تطرح هذه الأوضاع التلفظية الثلاثة (أنا المؤلف، أنا العامل، أنا الآخر)، في علاقتها بأجناس الخطاب المقدماتي، إشكالية الوضع الاعتباري للإسناد، ضمن نظام للحقيقة يميز بين المرجع الواقعي والخيالي، وهو نظام تتأسس عليه ثلاثة أنماط إسنادية خطابية كبرى :

أ .خطاب واقعي : Réel يتصل بإسناد خطاب مقدماتي، بصفة مؤكدة من قبل فرد أو جماعة، إلى شخص ينفرد بحضور حقيقي في الفضاء الاجتماعي والرمزي للمؤلف . وكلما كان هذا الإسناد مؤكدا، كلما اتخذت المقدمة صفة مطابقة.

ب .خطاب تخييلي : Fictive يتصل بإسناد خطاب مقدماتي إلى شخصية متخيلة.

ج .خطاب مزيف : Apocryphe يتصل بإسناد خطاب مقدماتي، بشكل خاطئ إلى شخصية واقعية.

=الكرونولوجي(1823، 1824، 1826، 1828، 1853)، وذلك لتمكين القارئ كما يصرح في 1928 من الوقوف، من خلال الأفكار الجديدة المقدمة، على درجة نمو الحرية لديه، وهو الأمر الذي لا يخلو بالنسبة إليه من دلالة وتعليم. بينما كان مؤلفون آخرون يحتفظون بالمقدمة الأكثر حداثة في مقدمة الكتاب «ليعبروا عن الوضع الراهن لفكرهم حول العمل»، فيما يضعون المقدمات السابقة في خاتمة الكتاب Ibid, Idem .

بناء على الوضع التلفظي لمحفل المرسل (الذاتي، العاملي، الغيري)، يصوغ جيرار جنيت نمذجة وصفية افتراضية متمفصلة مع نظام ثُلاَثي للحَقيقَة (المطابق، التخييلي، المزيف)، وهو الإجراء الذي يترتب عنه حضور تسعة أنواع من المقدمات [144]، إجراء لا يعدم بدوره وجود بعض التفصيلات الدقيقة والمعقدة، المرتبطة ببعض المتغيرات في نظام الحقيقة، المتصلة بالمنتحل والإنكاري والمجهول [145].

محفل المرسل إليه

إذا كان تحديد مرسل الخطاب المقدماتي بمختلف أجناسه يطرح صعوبات تتصل بنظام الحقيقة الذي يصدر عنه، فإن تحديد المرسل إليه بالمقابل، يكاد ينغرس في بداهة معروضة تختزل في قارئ النص، خاصة ذلك الذي يتوفر، بطريقة معينة، على نسخة من الكتاب، ويمتلك مقدرة قرائية وتأويلية تسمح له بمواجهة الخطابات.

يفترض الخطاب المقدماتي في متلقيه قراءة أولية للنص، دونها ستكون «شروحاته التهييئية أو الاسترجاعية، في جزئها الأكبر خالية من المعنى والفائدة [146]». إن المقدمة والتذييل، يكفان عن التأثير في صنع تداولية النص وتهيئ حسن استقباله، في غياب شرطي المقدرة القرائية والإنجاز الفعلي لقراءة أولية (جزئي أو كلية) للنص، من قبل قارئ واقعي منغرس في أوضاع تجريبية محددة.

5.6 . وظائف الخطاب المقدماتي

تختلف وظائف هذا الخطاب بحسب نظام أجناسه الخطابية، وبحسب اعتبارات تتعلق ببنية المكان والزمان وبالأوضاع الاعتبارية للمرسل .اعتبارات تنهض كخلفية أساسية لنمذجة وظيفية موزعة على ستة أجناس خطابية .نمذجة إجرائية، يمكن أن تخرق أحيانا بحكم أن «التمييزات الوظيفية هي بطبيعتها أقل دقة وإحكاما » وبحكم أن اشتغالها يبقى « غالبا قضية تأويل [147]»، مرتبط بالمقدرة القرائية للمتلقي . إن لائحة الوظائف هذه، رغم طابعها الاجرائي، لا ينبغي أن تعالج «كلائحة لمقدمات ذات وظائف أحادية»، إذ أن «كل مقدمة تملأ غالبا وظائف متعددة، متدرجة أو متزامنة، ولن نتفاجأ أبدا عندما نجد بعض هذه الوظائف يستدعى مرات كثيرة وبأوجه متعددة [148]». إن الأجناس الخطابية المقدماتية التي تقتسم لائحة الوظائف، تظل أقل أهمية ومجرد تنويع على النمط الأول الأساس، ممثلا في المقدمة الأصلية P.originale باعتبارها المقدمة بامتياز [149].

144) Ibid, p 167, 168 et 169

145) Ibid, p 171, 172, 173, 174, 175, 176

146) Ibid, p 180

147) Ibid, p 182 et 183

148) Ibid, p 183

149) Ibid, Idem

وظائف المقدمة الأصلية

تنهض المقدمة الأصلية الذاتية auctoriale بوظيفة جوهرية تتمثل في ضمان قراءة جيدة للنص [150]. هذه الوظيفة أكثر تعقيدا مما يوحي به مظهرها البسيط والمتعجل، إذ أنها لا تمنح نفسها عند التحليل، إلا من خلال حركتين متكاملتين :

أ .الحصول على قراءة.

ب .ضمان أن تكون تلك القراءة جيدة.

إن هاتين الحركتين ترتبطان بالطابع الذاتي Auctoriale لهذا الجنس من الخطاب المقدماتي الأصلي . فالمؤلف هو «المعني الوحيد بتأمين قراءة جيدة » لنصه .لذلك فإن إصراره على كتابة مقدمة أصلية، لا يخرج عن هذا الحرص الذي يجد امتداده، ضمن ما يسميه جيرار جنيت بمسألة لماذا وكيف، التي تحدد «مجموعتين من الوظائف [151]» :

مسألة لماذا

لا تتصل تيمات لماذا باستمالة القارئ الذي يفترض فيه القيام بمجهود معين للحصول على نسخة من الكتاب، بل تتصل أكثر بكيفية المحافظة عليه من خلال جهاز إقناعي محدد. لهذا الاعتبار تتجه العناية، ضمن هذه المسألة، إلى « تقييم النص »، بدون إزعاج القارئ بإطراءات مغالية في تمركزها حول الأنا . إن تقييم النص «يستدعي دائما بعض التضحيات المؤلمة بحب الذات [152]»، التي قد تصل أحيانا إلى حد الاعتراف بعدم كفاية معالجة المؤلف للموضوع.

ضمن مسألة-سؤال «لماذا ينبغي قراءة الكتاب ؟ »، يعرض جيرار جنيت الوظائف-التيمات التالية، التي تبنين المستوى الأول من خطاب المقدمة الأصلية الذاتية :

أ. الأهمية :يؤكد المؤلف، ضمن هذه التيمة، على مبدأ أهمية الموضوع ويشدد على أصالته وجدته، بكيفية تحفز على حسن استقبال العمل [153].

ب . الوحدة :يتصل هذا المبدأ بتقييم خاص بالمجامع الشعرية أو القصصية أو ببعض الأعمال النقدية .فهي بحكم كتابة نصوصها ونشرها المتفرقين، تحتاج إلى مسوغ بنيوي يبرر نشرها مجموعة في كتاب تحت عنوان مُوَحد وجامع.

ولن يكون هذا المسوغ غير توضيح مبدأ «الوحدة الخطابية أو التيماتية، المنظمة لما يمكن أن يظهر مجرد تجميع مفتعل وعارض، تحركه الرغبة الطبيعية والمشروعة في التخلص مما يوجد بالدرج [154]» إن هذا التوضيح ينفرد بأهمية بالغة، بالنسبة للدراسات النقدية [155]، التي

150) Ibid, Idem

151) Ibid, Idem

152) Ibid, p 184

153) يبدو أن حافز الجدة معيار حديث، بالنظر إلى أن العصر الكلاسيكي كان يشدد على الطابع التقليدي لموضوعاته . لقد كانت القدامة التيماتية قيمة تداولية، في الخطاب المقدماتي الكلاسيكي. -Ibid, p 186

154) Ibid, Idem

155) التيمة ذاتها يؤكدها عبد الفتاح كيليطو في «افتتاحية» كتابه (الأدب والغرابة : «كل دراسة مستقلة بذاتها وليست بحاجة إلى أن تستند إلى جاراتها، ومع ذلك يبدو لي أن مفهوم الغرابة يجمع هذا الشتات».
- عبد الفتاح كيليطو، **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، 1983 ، ص 9.

تستدعي أكثر من غيرها المقدمة الموحدة P.Unificatrice ، بحكم ما يطبع اهتمامها من تنوع في المواضيع . إن الإجماع الثقافي الكوني المثمن لمبدأ الوحدة يعرف أحيانا بعض الأصوات الاستثنائية التي تخرقه . ويمكن أن نشير ، في هذا السياق ، إلى ما عبر عنه رولان بارت في حوار (1 أبريل 1964) يستعيد فيه هاجسه في وضع مقدمة لكتابه (دراسات نقدية) : «لقد بينت في مقدمتي لماذا لا أحبذ إعطاء هذه النصوص المكتوبة في لحظات مختلفة وحدة استعادية Unité rétrospective إنني لا أشعر بالحاجة لتنظيم ترددات الماضي أو تناقضاته . ووحدة هذا العمل لا يمكن أن تكون إلا سؤال ما الكتابة ؟ كيف نكتب ؟ فعلى هذا السؤال الوحيد اقترحت أجوبة متنوعة». بورخيس بدوره يخرج عن ذلك الإجماع باعتناقه لقيمة مضادة تتمثل في تثمين التنوع ، القائم في صلب كل اختيار أدبي وإستيطيقي ، لا يعتبر ناجزا في رأيه ، إلا اعتباطا[156] . إن مبدأ «تثمين التنوع » سيصبح ، عبر فعل لا يمكن تفاديه ، إجراءا منظما ومُوَحِّدا للخطاب واللغة.

ج . الواقعية : إن أهمية الموضوع تحفز على قراءته ، مثلما تحفز على ذلك طريقة المعالجة. ضمن هذا الاعتبار يندرج مبدأ «الواقعية » ، الذي يعقد صلة بين حقيقة الأحداث والوقائع وصدق عرضها[157] . صلة تنعكس بالإيجاب على تقييم النص وتهيىء له حسن الاستقبال.

في تقابل مع ميثاق الواقعية ، يمكن أن نصادف مقدمات أصلية ، تدافع عن ميثاق التخييل أو تمزج بكيفية فنية بين الحساسيتين.

د. الواقيـة : عادة ما يُعَوِّضُ تثمينُ الموضوع تقييمَ عمل المؤلف . ولهـذا الموقف صلة بخطاب التـواضع . فالموضوع ، وإن كان يعبر عن حسن اختيار ، يبقى عنصرا مشاعا لا يؤشر تماما عن موهبة المؤلف . لذلك عندما يرغب كاتب ما في التأكيد على عبقريته ، فهو «يفضل عموما إسناد هذه المهمة إلى طرف آخر[158]» . يسمح له وضعه الاعتباري بإنجاز مقدمة غيرية ، تطري موهبته الفذة التي تجسدت نصيا ، ليس فقط في اختيار الموضوع ، بل أيضا في طرق بنائه ومعالجته.

يأخذ خطاب التواضع ، في الشعرية الكلاسيكية ، مظهرا آخر أكثر فعالية ، ويتمثل في ميلها إلى تقييم مبالغ فيه للموضوع بغرض منح المؤلف(المتلفظ) مبرر التوجه إلى الجمهور (القراء) باعتراف التقصير في معالجة الموضوع بالإتقان المطلوب . وهو الاعتراف الذي يتحول

---

156) يقول بورخيس مخاطبا القراء «أنتم ترون في هذا العمل وحدة ونجازا ، ذلك لأنكم تجهلون التنويعات والترددات اللانهائية التي تختفي وراء صيغة اعتبرت نهائية فقط ، في يوم تعب واستراحة . ولكنني أنا الذي أعرف ماذا تمثل » .
- Ibid, p 190 et 191

157) يؤكد بلزاك مثلا أن حدوثة راويته **(فتاة العيون الذهبية)** واقعية في أغلب تفاصيلها ، وأن الشيء الوحيد الذي يعود إليه هو تركيب الأحداث ومعالجتها الأدبية.
- Ibid, Cit, p 192

158) Ibid, p 192 et 193

إلى «واقية » تخفف وطأة النقد والتقييمات السلبية . لذلك، فالمبالغة في تقييم الموضوع هي ما ينهض «واقية » تحمي المؤلف من كل عنف نقدي مرتقب . وهذه الوظيفة، هي التي صاغها Lichtenberg في عبارته الدالة : «يمكن لكل مقدمة أن تحمل عنوان : الواقية [159]».

مسألة كيف

تتقدم مسألة كيف باعتبارها القطب الثاني المكمل لمسألة لماذا . إنهما مسألتان تتكاملان في هاجس «تأمين قراءة جيدة للنص ». وإذا كانت مسألة-لماذا تبالغ في تمييز (بين الموضوع ومعالجته) بدأ يجنح نحو الانمحاء منذ القرن التاسع عشر، فإن مسألة كيف يمكن أن تفقد فعاليتها الوظيفية، في حالة توجهها السافر نحو إملاء تعاليم ورغبات محددة على القراء . إن المقدمة، حتى وإن كانت مصيبة، في « تحديد كيفية التعامل مع الكتاب » (نوفاليس)، فهي في صيغتها هذه، لا يمكن إلا أن تكون مستثقلة ولن تجني غير الامتعاض . لذلك، يرى جيرار جنيت أن المؤلف معني، في هذا السياق، بالبحث عن صيغ غير مباشرة أساسا في توجيه التلقي . كأن يمكن قراءه في المقدمة من المعلومات التي يعتبرها ضرورية لتأمين قراءة جيدة لعمله .وإن كل «نصيحة » يرغب في سوقها يستحسن أن تكون أيضا عبارة عن معلومات وآراء «حول الطريقة التي يتمنى أن يقرأ بها عمله[160]».

يعرض جيرار جنيت، ضمن مسألة كيف، الوظائف-التيمات التالية المبنية للمستوى الثاني من خطاب المقدمة الأصلية :

أ . التكون : تتصل هذه التيمة بمهمة إخبار القارئ بمعلومات حول أصول العمل وظروف تحريره ومراحل تكوينه . وهي كلها معلومات تتصل بـ « السياق البيوغرافي » للعمل ذي المقدمة المتأخرة . هذا السياق الذي يعتبر العنصر «الأكثر نمطية لهذا النوع من النص الموازي الاستعادي [161]»، الذي لا يرتبط فقط بالأعمال التخييلية، ذات الموضوعات التاريخية أو الأسطورية وما تستدعيه من مصادر خاصة، بل أيضا بالأعمال التخييلية الخالصة، أو الدراسات والأبحاث النقدية.

ب . اختيار جمهور : تتصل هذه التيمة بفعل اختيار القارئ وموضعته ضمن جمهور مختار ومحدد . وهذه الفئة من القراء تكون لها الكفاءة والرغبة في إنجاز قراءة جيدة للعمل. فالمؤلفون غالبا ما تكون لهم فكرة دقيقة عن «نوع القارئ المفضل لديهم، ويعرفون قدرتهم على إثارته [162]». وغالبا ما يمثل هؤلاء القراء جمهورخاصا يعرف «كيف » يقرأ، ويؤسس

159) Seuils, op, Cit, p 193

160) Ibid, p 194

161) Ibid, p 195

162)كان بلزاك، على سبيل المثال، يفضل الجمهور النسائي، وكان يعتبر نفسه المحلل الأكثر كفاءة في هذا المجال. وهو في ذلك يستجيب لتقليد قديم، كان لـ بوكاس : وجهة نظر مميزة فيه.
- Ibid, p 197

لعلاقات ثقافية وجمالية مع المؤلف وأعماله . علاقات قد تصبح جزءا من جمالية التلقي لمرحلة تاريخية محددة .

د . التعليق على العنوان : تمثل هذه التيمة إحدى الوظائف الجوهرية للمقدمة الأصلية. تيمة تعقد صلة تأويلية بين العنوان والعمل بكيفية تنعكس على طريقة قراءته من قبل الجمهور. إن التعليق على العنوان هو أيضا سياق تحليلي يستحضر بعض خلفيات العمل وظروف تحريره. وهي في مجملها عناصر تأليفية مفيدة ليس فقط في تبرير العنوان، بل أيضا في تهيئ شروط القراءة الجيدة للعمل بكاملة . غير أن هذه التيمة، بقدر ما تعمل على توجيه فعل القراءة، بقدر ما تمثل أيضا «دفاعا استباقيا ضد كل نقد محتمل[163]»، قد يطعن في ملاءمته من وجهة نظر تيماتية أو خطابية .

هـ . ميثاق التخييل : ترتبط هذه التيمة تحديدا بمقدمات الأعمال التخييلية، التي تشدد على ميثاق التخييل المنظم للكون الروائي للعمل، وذلك لتجنيب التلقي منزلق السقوط في مبدأ المطابقة مع الوضعيات الاجتماعية القائمة . إن المقدمة الأصلية المصاحبة لأعمال التخييل الروائي تقدم فرصة سانحة لمثل هذه الوظيفة التحذيرية [164]، التي ترفع المسؤولية عن المؤلف، فيما تعمق الإحساس بخصوصية واستقلالية الملفوظات الأدبية . ويعتبر ميثاق التخييل، المسند كتيمة ووظيفة خاصة لمقدمات هذا النوع من الأعمال، ملحقا تجنيسيا يضاعف التحديد الأجناسي (المبين على الغلاف) ولا يناقضه إلا نادرا.

و . نظام القراءة : ترشد هذه التيمة القارئ إلى «النظام المعتمد في الكتاب » . وهي بذلك تحيل على ممارسة ديداكتيكية وبيداغوجية تلائم الأعمال النقدية والتحليلية أكثر من الأعمال التخييلية أو الشعرية . إن بسط نظام الكتاب، يتقدم أحيانا بالموازاة مع اقتراح «نظام القراءة » الذي يوحي أحيانا للقارئ المتعجل بالفصول التي يستطيع تجاوزها وتلك التي ينبغي التركيز عليها . كما قد يكون هذا الاقتراح مشددا على ضرورة إنجاز «قراءة كاملة ومنتظمة » يقتضيها العمل بقوة . وبذلك تسقط المقدمة في «الصيغة الأكثر حدة لبلاغة كيف : إقرأوا هذا العمل كما كتب [165]» .

ز . تعيين السياق :تنشغل المقدمة أحيانا بمهمة خاصة، تتصل بتحديد السياق النصي والتأليفي الذي يندرج في إطاره العمل . إذ قد ينشر المؤلف عملا «يكون في جوهره جزءا من مجموعة أعمال متسلسلة »، لذلك فهو يجد من الضروري إخبار القارئ بهذا الوضع، الذي يجعل العمل المنجز «لا يأخذ دلالته الكاملة والحقيقية إلا ضمن هذا السياق الذي لم يعرفه الجمهور بعد[166] » . إن هذه التيمة، تسعف القارئ بكيفية تلقي العمل، مع الأخذ بعين الاعتبار

163) Ibid, p 199

164) هذه الوظيفة التحذيرية تجد صياغتها الكلاسيكية في العبارة المستمدة من حقل السينما «شخصيات هذا المحكي ومواقفه هي محض خيال، وكل تشابه مع شخصيات ومواقف واقعية هو مجرد صدفة » .
- Ibid, p 201

165) Ibid, p 203

166) Ibid, p 203

«وضعية الانتظار» التي يفرضها مثل هذا السياق التأليفي، الذي يضع خطوة في أرض التحق وأخرى في الوعد المعروض كبرنامج تأليفي لاحق. وكلما تحقق هذا البرنامج، وظهر العمل في صيغته الحقيقية الكاملة، كلما اختفت الحاجة إلى مثل هذه المقدمات التي تتعرض للحذف، بشكل إرادي، في الطبعات اللاحقة[167].

ح . إعلان القصد : تتصل هذه التيمة بإعلان المؤلف عن المقصدية الدلالية لعمله .وهي من هذه الزاوية التأويلية تتقاطع مع تيمة التعليق على العنوان، لأنها تهتم بتقديم وجهة نظر دلالية ذاتية تساعد المتلقي على إنتاج قراءة جيدة للعمل . إن هذا التدخل التأويلي من قبل المؤلف، لا ينبغي أن يأخذ مظهرا دغمائيا متمركزا حول ذات متعالية مبتهجة بإنتاج «المعنى الحقيقي[168]»، ما دامت نظرية الأدب المعاصرة، ترفض بشكل قاطع وجود ذلك . إن المؤلف، كغيره من الأقطاب التواصلية، لا يملك غير تأويل شخصي يمكن أن يكون مفيدا كلما ساعد على انبثاق تأويلات أخرى منسجمة وملائمة، ناتجة عن تنشيط المقدرة القرائية للمتلقي. وكلما صدرت المقدمة، ضمن هذه التيمة، عن هذا الأفق التأويلي التنسيبي، كلما حافظت على مشروعيتها العمومية، داخل نظام النص الموازي[169]، لتجد نفسها أكثر انسجاما مع نظرية الأدب المعاصرة، في قولها بانفتاح النص وتعدد المعنى وخضوعه لعملية البناء الدائمة.

ط . التعيين الأجناسي :ينضاف هاجس التعيين الأجناسي إلى تيمات مسألة كيف. ويصبح أكثر إلحاحا في المراحل الملتبسة أو الانتقالية، التي يمارس فيها نوع من التجديد . من هنا تظهر الحاجة إلى أبحاث نظرية وتحليلية وأيضا إلى نصوص موازية تنشغل بـ «رصد الانحرافات الجميلة» عن المعايير الشعرية القائمة[170]. إن رصد الانحراف يكون بغرض توسيع مفهوم الجنس الأدبي، أو تجاوزه باتجاه نظرية شعرية تركيبية تقوم على حوار الأجناس وتفاعلها . وعادة ما يمنح هذا الأفق التنظيري للمقدمة «نبرة بيان حقيقي[171]»، يجد صيغته التركيبية في مصطلح «المقدمة ـ البيان» الذي يمكن أن يناضل أحيانا من أجل قضية أوسع تتجاوز إشكالية الجنس الأدبي[172].

---

167) Ibid, Idem

168) يميز هنري ميتران، من هذه الناحية، بين الخطاب النقدي والخطاب المقدماتي، فالخطاب النقدي هو خطاب «ينكر بقدر ما يثبت»، أما الخطاب المقدماتي، فهو في رأيه، غالبا ما يكون «ملفوظا دغمائيا» بهذه الدرجة أو تلك .- Discours du roman, op, Cit, p 26

169) يعتبر جيرار جنيت أن إعلان القصدية بداهة حاضرة في النص الموازي (المقدمة)، بغض النظر عن الموقف النقدي الذي يمكن أن تتخذه تجاهها.
- Seuils, op, Cit, p 206

170)لا تكون الحاجة ملحة إلى التحديد الأجناسي، في رأي جنيت، في «المراحل المستقرة أو المسننة». ففي النظرية الكلاسيكية مثلا، كانت مجرد إشارة بسيطة للجنس الأدبي (تراجيديا، كوميديا) تعتبر كافية.
- Ibid, p 208

171) يمثل جيرار جنيت لذلك بمقدمة كرمويل (Cromwell) التي هي بمثابة بيان للدراما الرومانسية، التي تتحدد بموضوعة الصراع بين الجسدي والروحي، وبالمزج بين السامي والمبتذل، وبرفض وحدة الزمان والمكان، فضلا عن صدورها عن نوع من الفلسفة (الفنية) للتاريخ : حيث تعتبر أن التعبير الغنائي يناسب الأزمنة البدائية، والملحمي يناسب الأزمنة القديمة، بينما الدرامي يناسب الأزمنة الحديثة.
- Ibid, p 209 et 210

172) Ibid, p 212

ي . تحفظات : بالرغم من الحضور المهيمن للمقدمة الأصلية، فإن هذه الممارسة الخطابية لم تكن تفرض ذاتها، على امتداد تاريخها الحديث، بنفس الدرجة على جميع المؤلفين . ولا بد من التذكير، في هذا السياق، بوجود عدد مهم من الأعمال الخالية من خطاب مقدماتي، وإلى وجود عدد لا يقل عنها أهمية، من المؤلفين الذين يجهرون برفضهم لهذا الجنس الخطابي من النص الموازي (فلوبير، بيكيت، ميشو، وآخرون) (173).

ويأخذ هذا الرفض في بعض الأعمال صيغة ملطفة أحيانا، ترتبط بالتحفظ من هذه الممارسة النصية الموازية . تحفظ يتحول إلى نوع من «الوظيفة المفارقة»، باعتبار اختياره لفضاء المقدمة الأصلية للتعبير عن قلق بعض المؤلفين، الجاد أو الساخر، تجاه ذلك «الواجب الشاق المكدر الذي ينبغي القيام به(174) ». بهذه الصيغة يعبر خطاب المقدمة عن مرونته وانفتاحه حتى على الخطابات المتحفظة أو المتهكمة من ممارسته كجنس مخصوص من النص الموازي . إنـــه خطاب، بمجرد ما يتقيد بالكتابة والتدوين، يستطيع احتضان كل الأصوات، ليؤكد حضوره ويوسع من أفق وظائفه ومن نبراته ومواقفه، ولو عبر فعل التحفظ أو السخرية من الذات والمعنى والخطاب (175)، أو عبر فعل التأمل الفلسفي التفكيكي، الذي يجنح بخطاب المقدمة جهة جنس أدبي قائم الذات، ينتج نوعا من خطاب المقدمة حول المقدمة (176).

6.6 . التذييل ووظائفه

التـــذييل (Postface) هو أحد أجناس الخطاب المقدماتي، الذي قد يسمح له موقعه الختامي بتجاوز ما يمكن أن يظهر كسلبيات للمقدمة وما تنهض به، أحيانا، من «مهمة تواصلية منحـرفـة(177) ». أو حتى مستحيلة برأي بورخيس في (كتاب الرمل). فبورخيس يعتبر كتابة مقدمة لحكايات لم تقرأ بعد مهمة مستحيلة، بما أنها ترغم المؤلف على تحليل مواقف من الملائم عـــدم الكشف عن حـــبكتـــهـــا . لهـذا فـبـورخـيس يفـضل «الاكـتـفـاء بكـتـابة خـاتمة Epilogue (178) ».

إن الخطاب التذييلي، ومن ضمنه الخاتمة، ينطلق من افتراض وضعية معرفية مشتركة تجمع بين النص والقارئ الواقعي الذي خبر تجربة فعلية في قراءته والتواصل معه . ولـعـل هـذه الوضعية المشتركة هي ما ينهض امتيازا يحمي هذا الخطاب من الانحراف أو إفشاء السر الأدبي .

---

173) Ibid, p 213

174) Ibid, Idem

175) ندرج في هذا السياق، ما يسميه جيرار جنيت بـ «المقدمة المراوغة (P.élusive) » التي تمثل حالة منفلتة، حيث تنشغل كليا بالحديث عن شيء آخر لا علاقة له بالكتاب المقدم.
- Ibid, p 218

176) تمثل لهذه التأملات بمقدمة جاك دريدا (Hors-livre) لكتابه **La dissémination**، والتي يصدر فيها عن وجهة نظر نقدية وتفكيكية.
- Ibid, Idem

177) Ibid, p 219

178) Ibid, Idem

قد يكون للخطاب التذييلي، رغم هذا التصور المتفائل، مزالقه . بل إن ما يبدو عنصر قوة في نظامه الخطابي، يمكن أن يعتبر من «وجهة نظر براغماتية» مكمن ضعف . فهو بسبب موقعه الختامي، لا يستطيع تحقيق الوظيفة الجوهرية لكل مقدمة والتي تتمثل في : الحصول على قراءة والحرص على أن تكون جيدة . إن غياب المستوى الأول من هذه الوظيفة يحكم باستحالة المستوى الثاني منها . وغياب المستوى الثاني ينبئ بأنه قد فات الأوان «لإصلاح قراءة فاسدة أنجزت سلفا»[179] . لذلك لا يمكن أن يؤمل في خطاب التذييل، في رأي جيرار جنيت، إلا «وظيفة علاجية أو تصحيحية» غير مأمونة دائما . من هنا نفهم لماذا يفضل أغلب المؤلفين مساوئ التقديم وارتباكاته على مجازفات التذييل ومزالقه[180] .

7.6. المقدمة اللاحقة

تتنوع أجناس الخطاب المقدماتي بتنوع وظائفه . وكل وضعية تأليفية تواصلية تطرح الحاجة إلى هذا الجنس أو ذاك أكثر من غيره من أجناس هذا الخطاب .لذلك فالمقدمة اللاحقة P.ultérieur تنغرس ضمن أوضاع تواصلية خاصة، ترتبط أساسا بغياب المقدمة الأصلية أو بضعف أدائها . من هنا تكون اللحظة المناسبة لظهور المقدمة اللاحقة (أو التذييل اللاحق) هي لحظة صدور الطبعة الثانية أو الطبعات اللاحقة للعمل عموما . وعادة ما يتوجه المؤلف من خلالها إلى المتلقي، متسلحا بمعرفة معينة بردود الفعل الأولى لجمهور القراء . وهذا ما يجعل من هذه المقدمة استدراكا لاحقا يأخذ وضعية جواب عن ردود الفعل تلك، سواء اتخذت صيغة أحكام أخلاقية أو مواقف نقدية مبررة . وهذا الجواب، هو ما ينهض وظيفة نموذجية للمقدمة أو التذييل اللاحقين[181] .

رغم صدور هذا الخطاب عن امتياز المعرفة الاختبارية لأصداء الاستقبال الأول، فهو يجنح حديثا نحو التواري[182]، بحكم تلاشي وظيفته بمختلف امتداداتها . فالتصحيحات (أو التعديلات) المادية أصبحت تنجز بشكل تلقائي من طبعة لأخرى، والأحكام الأخلاقية لم تعد تستحق الرد، أما ردود الأفعال الجمالية الصادرة عن النقد الأدبي بمعناها الصحيح، فلم يعد من الملائم للمؤلف الرد عليها .

8.6. المقدمة المتأخرة

تتقاطع المقدمة المتأخرة P.tardive مع المقدمة اللاحقة في النهوض بوظيفة استدراكية، تكون قد بقيت شاغرة بسبب غياب أو نقص سابقين، وتنفرد في آن، بإنجاز وظائف أخرى

---

179) Ibid, p 220

180) لاحظ جيرار جنيت، أثناء إعداد دراسته عن الخطاب المقدماتي، أن متن المقدمة أكبر بكثير من متن التذييل، الشيء الذي يعني أن أغلب المؤلفين يفضلون مساوءه على مجازفات التذييل.
- Ibid, p 219

181) Ibid, p 222

182) Ibid, p 228

تتصل بوضعها الاعتباري المميز، الذي لن تكتمل صورته إلا في سياق تبرير المسافة الزمنية الواسعة التي تفصلها عن الأعمال المقدمة لها.

تضطلع المقدمة المتأخرة بثلاث وظائف :

أ .وظيفة سيرية : تنشغل هذه المقدمة باستعادة بعض الخيوط البيوغرافية [183] لترصد تأثيرها على تشكل الوعي والذهنية والموهبة الأدبية التي قد ترقى إلى زمن المراهقة البعيدة، مثلما قد تنشغل باستدعاء ظروف التأليف ومنهجيته، في ارتباطها بالأحداث العامة أو الخاصة. وقد تنشغل بسرد « مصاحبة المؤلف للأموات» بناة الذهن ومفجري المواهب.

ب .وظيفة تكوينية : وهي وظيفة أساسية، تتقاطع فيها المقدمة المتأخرة مع المقدمة الأصلية الذاتية. وتتصل تحديدا بإمداد القارئ بمعلومات ترتبط بتكوين النص وتعيين مصادره [184].

ج .وظيفة تقييمية : تنهض هذه المقدمة أيضا، باعتبارها خطابا استعاديا، بوظيفة تقييمية ترتبط بمناسبة صدور الأعمال (الكاملة). وهي مناسبة تتيح للمؤلف، من خلال مسافة ملائمة، فرصة تقييم أعمال الماضي ومقارنتها لتجعله يجنح، في النهاية، إلى نوع من «التتويج الشخصي»، يعلن من خلاله الأعمال المفضلة لديه [185]. كما قد يجنح نحو إعلان نوع من الاستمرارية العاطفية والفكرية، التي تمثل خيطا ناظما لكل أعماله .وقد يأخذ التقييم صيغة مرنة، لا تميل إلى محو التحول بل إلى «تلطيف عنصر المفاجأة، عبر اكتشاف هواجس الحاضر في أعمال الماضي [186] ».

9.6 . المقدمة الغيرية

لا تتحدد هذه المقدمة فقط بوضعيتها التلفظية المميزة، ضمن نظام للحقيقة يتخذ فيه الإسناد بعدا مرجعيا مطابقا، بل أيضا بلحظة ظهورها، وبوظائفها التي قد تتقاطع مع بعض وظائف غيرها من أجناس الخطاب المقدماتي.

يمكن أن نميز في المقدمة الغيرية بين جنسين كبيرين :

أ.مقدمة غيرية، ترتبط بالأعمال الصادرة بعد موت المؤلف Posthumes ، وتستطيع التعايش مع المقدمة الذاتية، خاصة في الأعمال النظرية أو النقدية، التي تسمح باقتسام دال للخطاب المقدماتي [187]. ينهض هذا النوع من المقدمة بوظائف إخبارية F.informatives بعضها يتصل بتكوين العمل، وما يستدعيه من إعادة رسم مراحل التصور والتحرير والنشر، وغيرها من العناصر المشكلة لـ «تاريخ النص [188] »، وبعضها يأخذ صيغةبيوغرافية خالصة ترتبط عادة

Ibid, p 229 et 230 (183

Ibid, p 231(184

Ibid, p 233 et 234 (185

Ibid, p 236 et 237 (186

Ibid ; p 243 (187

Ibid, p 244 (188

بمناسبة صدور الأعمال (الكاملة) ، وبعضها الآخر يخبر بالسياق النصي والتأليفي للعمل، ضمن مجموع أعمال المؤلف، وقد ينطوي هذا الإخبار على ممارسة تقترب من التأويل النقدي الشخصي.

ب .مقدمة غيرية تتصل بالأعمال الصادرة في حياة المؤلف. وهي مقدمة غالبا ما تكون أصلية، وتصدر عن مؤلف مكرس، لتنهض بوظيفة التزكية النصيةF.de recommandation[189] لأجل منح العمل المقدم قوة تداولية في فضاء المؤسسة الأدبية . وقد تنطلق هذه الوظيفة من حافز أخلاقي وعاطفي، يجعل المقدم ينوب عن المؤلف، في الإعلان عما يتحرج الأخير في قوله .وبناء على وظيفة التزكية، تجازف المقدمة الغيرية بإنتاج فعل مضاعف لا يخلو من سخرية :تقريظ ظاهر للعمل ولمؤلفه، مع ما يترتب عن ذلك من أثر سيكولوجي، ينعكس على وضعية المقدم نفسه بالشعور بالزهو بكونه «يقرر في شأن عبقرية الآخرين[190]».

يميز عبد الكبير الخطيبي، من جهته، في مقدمته الغيرية لكتاب (الأدب والغرابة)لعبد الفتاح كيليطو، بين «ثلاثة أنماط من المقدمات :

1 . مقدمة تقريظية، في غالب الأحيان لا تضيف شيئا إلى الكتاب المقدم. ويمكنها أن تكون فقط تجارية وإشهارية . إنها مقدمة تتوخى أن توجه القارئ وأن تشرطه، وأن تعطيه حكما مسبقا على قراءته.

2 . مقدمة نقدية، تدخل في حوار مع الكتاب المقدم .تحلله لفائدتها الخاصة مع مساءلته وعدم الاستسلام لما يقدمه : ومن الضروري أن يكون هذا النقد متنبها بالقدر الكافي، لكي لا يختلط صوته بصوت الكتاب.

3 . مقدمة موازية للنص، وتكون مستقلة تماما عنه . إنها مقدمة جد غير مباشرة .هذه المقدمة مع احتفاظها بحريتها، يتحتم عليها أن توجه انتباهها للتيمات والأسئلة المطروحة . فلا نص الكاتب يجب أن يلحق بصاحب التقديم، ولا المقدمة تعود إلى الكاتب : فكل واحد منهما يعمل لحسابه الخاص [191]».

يتجه هذان النوعان الأخيران من المقدمة الغيرية إلى تجاوز سلبيات المقدمة التقريظية، من خلال الاحتفاظ بعلاقات حوارية حرة، تتأسس انطلاقا من مسافة نقدية مع العمل المقدم. وهذا البعد النقدي الحريص في آن، في رأي الخطيبي، على توكيد أصالة العمل، يحمل المقدمة الغيرية إلى تجاوز الحدود التي قد تفصل النص الموازي عن النص الواصف، وبشكل خاص عن المقالة النقدية [192].

---

189) غالبا ما تظل وظيفة التزكية ضمنية، لهذا يذهب جيرار جنيت إلى أن مجرد حضور هذا النوع من المقدمات يمثل تزكية .
- Ibid, p 247

190) Ibid, p 246

191)مقدمة عبد الكبير الخطيبي لـ : **الأدب والغرابة**، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية 1983، ص5 و6 .

192) Seuils, op, Cit, p 249

بهذه الصيغة جعلنا تصورات جيرار جنيت للمصاحب النصي تنادي على ما ترتق به فتوقها ويعمق أفقها التنظيري. فكان التوسيع إجراءا منهجيا يستجيب لاغتناء الشعرية ذاتها، مثلما يستجيب، في آن، لثراء الشعر المعاصر وللرغبة في بناء وتملك ما يجعل من نصه كتابا. ولعل هذا البناء الذي نتطلع إلى إنجازه في القسم الثاني من البحث، يبقى مفتقرا لأسسه التنظيرية، إذا لم ينفتح نظريا أولا، أي داخل حقل الشعرية، على المحيط النصي وأجناسه الخطابية، أيضا انفتاح بناء وتعميق، به يكتمل مشهد التوسيع، ويكون للبحث جهازه النظري المتماسك، وهذا ما نسعى لإنجازه في الفصل الموالي.

الفصل الثالث

المحيطُ النّصيُّ وأجناسُه الخطَابيّة

يستند تمييز جيرار جنيت بين المصاحب النصي Péritexte والمحيط النصي Epitexte إلى مبدأ فضائي متحرك ذي انعكاسات تداولية ووظيفية متباينة . فإذا كان المصاحب النصي ، كما رأينا سابقا ، يتحرك ضمن الفضاء الداخلي للكتاب ، فإن المحيط النصي بمختلف أجناسه الخطابية ينغرس في بنية خارجية مفارقة لفضائه ، مع الاحتفاظ بحقه الدائم في الالتحاق بالمصاحب النصي ، واحتلال مكان ضمن البنية الداخلية للكتاب . وهذه الإمكانية القائمة في مساره التداولي هي ما تجعل الحدود مفتوحة بين الممارستين ، وتسمح بالتالي بالحديث عن بنية فضائية جوالة مميزة للنص الموازي بشكل عام .

للمحيط النصي بدوره محافل تواصلية ، بها ترتهن تداوليته الثقافية التي تؤثر بدرجات متفاوتة في تلقي النصوص وفي تهييء مصيرها الجمالي . ومن ضمن هذه المحافل نذكر : المرسل ، المرسل إليه والرسالة ذاتها .

ينتظم المرسل مع المرسل إليه ، في إطار علاقة تواصل يكون منطلقها النص وما يحيط به أو يصاحبه من نصوص موازية ، تنهض بوظائف مباشرة أو مداورة ، تستدعي تدخلا تأويليا ملائما من قبل القارئ الخاص أو الجمهور العام . ويظهر أن الأجناس الخطابية للمحيط النصي هي أكثر النصوص الموازية استدعاءا لممارسة فعل تأويلي ، عبره تكتسب نشاطها الوظيفي. فالحوارات مثلا ذات الطبيعة البيوغرافية المتمحورة حول «حياة المؤلف »، لا تنهض بوظيفتها كنص مواز إلا بطريقة غير مباشرة تستدعي نشاطا تأويليا ملائما [1] . وحتى عندما نفترض ، مع جيرار جنيت ، أن «كل ما يقوله المؤلف أو يكتبه عن حياته ، وعن العالم الذي يحيط به ، وعن أعمال الآخرين ، يمكن أن يتوفر على ملاءمة نصية موازية [2] »، فإن هذا الافتراض ، لا يمكن

---

(1) Seuils, op,Cit, p 318

(2) Ibid , Idem

أن يترجم إلى فاعلية ثقافية مؤثرة إلا داخل مجتمع القراءة وما يتأسس عليه من كفاءة التأويل. وإذا كان النص الموازي، بشكل عام، متميزا بغياب حدوده الداخلية، فإن هذا الغياب يصبح مضاعفا في حالة المحيط النصي «برزخ البرازخ الذي يذوب تدريجيا، بين أشياء أخرى ضمن مجموع خطابات المؤلف [3]»، وهو ما يجعل من الإختبار التأويلي ممارسة حيوية في تحيين وظيفة الأجناس الخطابية المنتمية للمحيط النصي. وقبل أن نبسط النمذجة البنيوية لأجناس هذا الخطاب، كما بلورها جيرار جنيت، نرى أولا ضرورة توسيعها بمقترح شعرية البيان كأحد الأجناس الخطابية التي أغفلها جيرار جنيت، والتي تحيط بالنص وتفعل في إبدالاته وتلقيه.

1. البيان : الخصائص والوظائف

1.1. صيغ البيان

تتعدد الأجناس الخطابية التي ينوعها النص حول ذاته، سواء بحثا عن استطيقا جديدة، أوالتماسا لتداولية ثقافية أكثر قدرة على إنتاج وتحيين المعرفة الأدبية .وتغتني الشعرية المقترحة في هذا البحث، بالتوقف، عند البيان كمحيط نصي لم يساءل بالقدر الكافي في نظرية الخطاب المعاصرة، بالرغم من كونه غالبا ما يقف خلفية صريحة أو ضمنية للإبداع أو التلقي، بطريقة تجعل منه مساهما في إنتاج القيم الجمالية في علاقتها بالحياة والنصوص والتاريخ والإيديولوجية والمؤسسة.

إن مقترح شعرية البيان ينطلق من موقع مساءلة استراتيجيته النصية، باعتباره جنسا خطابيا مخصوصا، رغم التلوينات التي قد يأخذها، بحسب الذات المتلفظة ومقصديتها ومجال اهتمامها والمرحلة التاريخية التي تنبثق عنها وتقصد الفعل فيها.

فتعريف البيان، ضمن هذه الشعرية، يستدعي التسليم بملاءمته للتحليل السيميائي، القادر على استخلاص مقومات الجنس الجوهرية، التي تجعل منه، رغم انفتاحه الكبير، نمطا مخصوصا من الخطاب. وتستطيع مقومات الجنس هاته، بالتدريج، عبور «هذا الحقل السيميائي وتطويق شساعته ومعرفة ما نسميه، في الكتابة، وعموما، في الممارسة الإجتماعية «بيانات»[4].

ينسحب مصطلح «بيان»، بالمعنى الأجناسي التقني، على «نصوص غالبا ما تكون موجزة، منشورة بكراس أو بجريدة أو مجلة، باسم حركة سياسية، فلسفية، أدبية، فنية : [مثلا] بيان الحزب الشيوعي، بيان الرمزيين، بيان المستقبليين»[5]. ينعقد هذا التعريف حول ثلاثة مقومات :

أ - النوع :نص موجز غالبا.

---

3) Ibid , p 318 et 319

4) Claude Abastado : introduction à l'analyse des manifestes, **Littérature** 1980 N' 39, p 3

5) Ibid, Idem

ب- فضاء التدوين :كراس، جريدة، مجلة ....
ج- التوجه باسم حركة :سياسية، فلسفية، أدبية، فنية ...
تنطلق هذه المقومات الثلاثة من تمفصل أساس مع الطبيعة القصدية للبيان، التي تمنحه وضعا اعتباريا مخصوصا، يميزه عن أجناس خطابية أخرى، تتقاسم معه الانتماء إلى ذات العائلة الأجناسية الكبرى.

يتحدد البيان من هذا المنظور «بتعارضه مع «النداء »و «الإعلان » و «العريضة » و«التمهيد : «فالنداء يدعو إلى الفعل دونما اقتراح برنامج، الإعلان يؤكد مواقف، دون أن يطلب من المخاطبين الالتزام بها، العريضة مطلب محدد موقع من قبل جميع المعنيين، أما التمهيد فيصاحب النص الذي يقدمه، فيشرحه ويبرره [6]» .

إن التمييز بين هذه الأجناس يبقى، بالرغم من ذلك، مؤقتا ونسبيا . أولا بحكم هشاشته، وثانيا، بحكم الاستردادات التأويلية القادمة، أو الانزلاقات في التقدير (القصدية أحيانا)، المصاحبة لظروف تاريخية معينة، ولطرق تلقي النصوص المتحولة، التي يمكن أن تجعل من مقدمة سابقة (مثلا) بيانا لتوجه إبداعي جديد أو لاحق .

بهذا الفهم الاستشرافي، الذي يراعي مآل النصوص وتحولات التلقي، نستطيع القول بأن كل النصوص التنظيرية والسجالية، بل وحتى بعض الأفعال المشهدية، العنيفة أحيانا، لأفراد أو جماعات تريد «إسماع صوتها »، يكون لها أثر البيان، وذلك لقدرتها، بالنظر لسياقها الإيديولوجي والتاريخي، على إنجاز، ما يسميه كلود أباستادو، بـ«فعل-البيان[7] » .

يسعفنا هذا الفهم الحذر الموسع، بالتمييز بين صيغتين عامتين للبيان كخطاب :
أ- بيانات لغوية صريحة، بمقصدية أصلية واضحة، هي ذاتها مقصدية المرسل .
ب- خطابات وأفعال لغوية أو غيرها، تحتوي على فعل البيان وتنزلق لأداء وظيفته.

التعريف التقني المقدم سابقا، رغم أهميته في تسييج مفهوم البيان، يبقى قاصرا عن حل كل مشاكل التعريف . وإذا استثنينا مقومي (نص + التوجه إلى الآخر باسم حركة)، فإنه لا يكاد يقترح ماله اعتبار، بخصوص ماهية البيان ووظيفته . كما أن هذين المقومين ذاتهما، يحتاجان إلى مقاربة توسيعية، تستطيع أن تسعفنا بما نواجه به بعض المشكلات الأساس في خطاب البيان .

ما البيان إذن ؟ رغم ما ينعقد حول السؤال من أهوال فلسفية، متقاطعة مع أسئلة أخرى من ذات الجنس (ما الأدب ؟، ما الفلسفة ؟)، بإمكاننا تدليل بعض الصعوبات، بالنظر إلى ماهية البيان في تقاطعاتها الوظيفية، وفي تمفصلها مع حقل الإيديولوجيا وعلاقة القوى المجتمعية، بتمظهراتها الثقافية المتنوعة . في هذا السياق، نسلم مع «كلود أباستادو » بأن البيان هو ذلك المكان الملائم لترجمة النوايا الإيديولوجية والعلاقات السجالية والصراعات لأجل امتلاك السلطة الرمزية. لذلك يمكن اعتباره المكان الملائم الذي «تُقرأ فيه براغماتية مجتمع

6، Ibid, Idem
7، Ibid, p 4

مـا »[8]. براغماتية، عادة ما تنتظم في صيغة برنامج أو مشروع، يتطلع، بتقاطعات متنوعة، إلى التدخل في حقل المؤسسة، وتغيير علاقة القوى، في المجتمعات الثقافية المعنية.

ينسحب هذا الوضع الاعتباري على البيان الأدبي أيضا. فهو بدوره مرآة لبراغماتية المجتمع الأدبي الحديث، حيث يصوغ، في ظروف معينة، مشروعا، يكون منعقدا لتقاطعات فلسفية، سياسية، وجمالية. فلا ينحصر دوره في مجرد التطلع لأشكال جديدة في الكتابة، بل يحلم كذلك بتغيير الحياة وزعزعة النظام الإجتماعي (بيان دادا 1918). لذلك فالبيان «يمارس الخلط L'amalgame، ويكون دائما طوباويا، بدرجة معينة[9]».

يذهب التحليل، في اتجاه توكيد «الوظيفة التداولية» البرغماتية للبيان. توكيد، يناسب الوقائع الثقافية التاريخية، بما يكشف عن طبيعة صلات النسيج المعقد الذي يجمع البيان بـ «المعرفة والسلطة والرغبة[10]». أقانيم ثلاثة تعقد صلات تجاذبية بين المعرفي والإيديولوجي والسيكولوجي، تجعل البيان لا يخلو، أحيانا، من عنف رمزي و«عدوان على الحساسية» يذهب في اتجاه تفكيك هوية وبنية أخرى، داخل سياق تاريخي محدد، يشرط إنتاجه مثلما يشرط تلقيه [11].

بهذه الصيغة ينفذ «التاريخ» للبيان الذي بسبب طاقته التفجيرية، التأسيسية، «يعطي شكلا ويعلن عن الفكر الكامن لجمهور مفترض» ولمرحلة مفترضة، كما أنه «يهدم حقلا إيديولوجيا معينا ويبنيه من جديد، مفجرا داخل النسق الذي يقدم، تناقضات منطقية، توترات بين معطيات التجربة والمعنى الذي نعطي لها، فيغير المنظور، ويتأسس على مسلمات أخرى وقيم جديدة، ويعطي للتجربة تلاحما[12]».

فاعليات مركبة تضيف للأقانيم الثلاثة السالفة (المعرفة، السلطة، الرغبة)، عنصرا رابعا يشرطها ويفعل فيها إنه: التاريخ.

تنتظم مختلف العناصر السابقة المخصصة للبيان، ضمن زمنية ثقافية كبرى، يتقاطع فيها النقدي مع السيكولوجي. من هنا يمكن أن نميز فيها بين زمنين:

أ- زمن الاستدعاء النقدي.

ب. زمن العرض اليوتوبي.

وبين هذين الزمنين « تتحدد اللحظة الخاصة بالبيان: لحظة التقاط الوعي التغييري الذي يستهدف الارتقاء إلى الفعل[13]»، مرتكزا على معالجة خاصة لجهاز التلفظ عبر توظيف بلاغة الإقناع والاحتفاء بالملفوظات الأمرية [14].

Ibid, p 5 (8

Ibid, p 6 (9

Ibid, Idem (10

Ibid, p 6 et 7 (11

Ibid, p 3 (12

Ibid, p 18 (13

Ibid, p 9 et 11(14

2.1. البيان والخطاب المقدماتي

يستطيع التحليل أن يفتح مكانا آخر لقراءة «البيان»، وذلك عبر مقارنته بالخطاب المقدماتي. فهما معا يمثلان عنصرين هامين ضمن الأجناس الخطابية للمصاحب النصي (المقدمة)، أو المحيط النصي (البيان)، سواء في صيغتهما الثابتة أو المؤقتة، بحكم دينامية ثقافية تؤمن لهما انتقالات مفاجئة وأحيانا مقصودة. إن استراتيجية المقارنة بين الخطابين مفيدة تحليليا، بحكم ما يترتب عنها من معرفة نقدية، مضيئة لشعرية النص الموازي عامة وللبيان كخطاب بوجه عام.

لابد أن نسجل بداية اختلافا كبيرا بين الكتابة كحرية وتجربة، وبين كل ما يتقدم «في صيغة الخطاب الديداكتيكي الكبير، مؤسس القناعات، موزع «النقاء» و«المذهب»، كما يعرض نفسه داخل البيانات والمقدمات ذات الطموح أو القصدية التنظيرية[15]». اختلاف ينصرف لتوكيد حرية مبدئية لفعل الكتابة رغم حاجته، في شروط تاريخية معينة، لمحفزات تنظيرية، تكون مهددة، أحيانا بشكل مفارق، بالتحول إلى قيود استطيقية سالبة. إن هذه المفارقة، رغم ما ينعقد حولها من قلق، فهي تأخذ، في أحيان كثيرة، مسوغا تاريخيا، يفيدنا أن الكتابة بالرغم من شرط الحرية والتجربة، لا يمكن أن تؤسس «بدون هذه المذاهب التي تكشف في لحظات معينة، تيارات فكرية، وتمغنط ممارسات[16]».

تبقى الحاجة للتنظير إذن ضرورة حيوية، رغم ما يحفها من مخاطر التحول إلى قيم جاهزة. وهي كذلك مكان مميز لقراءة ما يشترك فيه الخطاب المقدماتي مع البيان من حيث الرغبة فيه «تنظيم حقل المؤسسة» عبر التدخل «لأجل نمذجة جديدة للحقل الأجناسي» وتحويل ما قد يعتبر «ممارسة فوضوية ولقيطة جوهريا، إلى نظرية مؤسسة شرعية ومغلقة [17]».

إن هذا المكان التنظيري، والإيديولوجي المشترك بين المقدمة والبيان، يتأسس نصيا، بناء على اشتراك الخطابين معا في سمات خطابية «شكلية» وأخرى «وظيفية»:

- سمات خطابية : تتمثل في اشتراك الخطابين في استحضار ملفوظات ديداكتيكية، بيداغوجية، وسجالية.

- سمات وظيفية : تتمثل في تنمية البيان للبنيات الأساس للمقدمة فضلا عن قدرته التعميمية بمعنى صلاحيته لأن يتحول إلى «مقدمة» عامة لمجموع أعمال حركة أو مبدع، محققا بذلك نوعا من جامع-المقدمة Archi- préface. [18]

غير أن المشترك بين الخطابين، لا ينفي وجود عناصر الاختلاف، التي يمكن حصرها في ثلاثة عناصر محددة:

---

15) Jean-Marie Gleize : Manifestes, préfaces sur quelques aspects du prescriptif, **Littérature**, N°39, p 12

16) Ibid, p 12

17) Ibid, p 13

18) Ibid, p 14

أ ـ محفل المتكلم

تنزع المقدمة عموما لخطاب المتكلم (المفرد). لأن المؤلف يحرص، من خلالها، على عرض نفسه ككاتب محدد ومخصوص بحيث «يقدم عن ذاته صورة قريبة لما يعتقد أنه حقيقته، بل ومن مصلحته الإستراتيجية[19]». بهذا المعنى يكون الخطاب المقدماتي خطاب السيادة بامتياز مقابل ذلك، ينزع البيان عموما إلى أن يكون خطابا في المتكلم الجمع [20]، فهو إذ يتطلع إلى" التدخل في حقل المؤسسة "، لأجل تفكيكه وإعادة بنيته، فإنه يفعل ذلك باسم محفل جماعي، بالرغم من بنيته التلفظية الشذرية أحيانا .بهذا المعنى يمثل البيان خطاب السلطة بامتياز.

ب ـ محفل المتلقي

يرتبط هذا المحفل بسؤال المخاطب في الخطابين، فالمقدمة تتوجه عادة إلى القارئ «خفية» عن النقد وضده. ذلك لأنها تستهدف التحفيز السيكولوجي للمتلقي لاكتساب استجابته الجيدة للعمل. لذلك تنفتح المقدمة أحيانا على أفعال «الإغواء» و «المداهنة».

أما البيان فـ «يتوجه بصفة أكثر تحديدا إلى المبدع»، مستهدفا ليس فقط القبول، وحسن الاستقبال بل «إنتاج نص قادم». وهو لا يحفل بملفوظات الأمر والإغواء إلا لأجل «الإخضاع» و «التجنيد[21]». إنه خطاب السلطة والبحث عن الشرعية. لكل هذه الاعتبارات فالبيان بالرغم من توجهه الكوني، فهو في الحقيقة، لا يخاطب إلا جمهورا صغيرا مختارا، من المبدعين والكتاب «المتشبعين الحقيقيين»، الذين يتحول معهم البيان إلى خطاب ذي توجه ذاتي Autodestination [22].

ج ـ الاستحالة و الضرورة

تأخذ المقدمة أحيانا، أنواعا مخالفة لجنسها الخطابي المعهود، حتى إن بعضها يطرح حقيقة سؤال الاستحالة. ويمكن أن نميز، فيها مع جان ماري غليمز، بين نوعين:

أولا: مقدمة أكثر تسنينا، تلك التي ليس لها ما تقوله، فتعترف بذلك و «تجد طقسا احتفاليا في عرائها الشكلي» فـ «تجري وراء ضياعها الخاص وتساهم فيه».

ثانيا: مقدمة أقل تسنينا moin codée، وهي «الأكثر مباغتة، التباسا، ريبية، وحتى غموضا أحيانا» [23]. فلا تحتفظ إلا بعلاقات بعيدة مع النص الذي تقدم.

ومن النوعين معا، ينجم موقف نسميه بخطاب الاستحالة. وهذا الخطاب ليس أكثر من ارتداد المقدمة على ذاتها في نوع من التأمل المرآوي، والنقد الذاتي الذي يحولها إلى خطاب ميتا مقدماتي، عبره «تحاكي نفسها، وتقول استحالتها، لأنها تعرف أنها لم تكن أبدا ضرورية» [24]

19) Ibid, Idem
20) Ibid, Idem
21) Ibid, p 14
22) bid, 14 et 15
23) Ibid, p 15
24) Ibid, p 16

وقياسا للمقدمة يبقى البيان، عند توفر شروطه مقترنا بمبدأ الضرورة، بحكم نزوعه إلى زحزحة القيم وإعادة بنينتها من جديد، لذلك فهو لا يدخل دائرة الاستحالة إلا عند تبني «عدمية مطلقة»، تنعكس على بنائه الملفوظي، مثلما تنعكس على مقصديته التي تحيد لحظة ارتفاع الصوت الهذياني الناظم للخطاب. وهذا النوع من البيانات العدمية المضادة لم يكتب تاريخيا إلا مع الددائية، وهي بيانات «ترتد إلى ذاتها Auto-référentiel» وتحدد بوضوح استحالتها [25].

3.1. المكر المؤسسي

للبيان صلات متحولة بالمؤسسة، تبتدئ برغبة التأسيس وتنتهي بمفارقة الانتشار والتكريس. التأسيس ينطلق من اقتراح نموذج استطيقي يتطلع إلى التدخل في حقل المؤسسة لتغيير القيم الثقافية للمجتمعات الأدبية الحديثة. لذلك فالبيان «لا يكتفي بإجمال المتمنيات، بل يوقظ الانتباه للمكن [26]»، من خلال فاعلية ثقافية وجدنا أنها تنتظم في زمنين :

أ- زمن الاستدعاء النقدي.

ب- زمن العرض اليوتوبي.

فهذان الزمنان، وإن كانا غير قابلين لاختزال البيان في مجرد جنس خطابي تحقق نصيا في عدد محدود من نماذج مكرسة، فهما يجعلان منه «استراتيجية خطابية مفتوحة، قابلة للانعكاس في بعض الحالات حتى تصبح نموذجا للخطاب الرسمي. وفي حالات أخرى تذهب إلى أقصى منطقها المؤقت [27]». إن التحول إلى نموذج للخطاب الرسمي، يدفعنا إلى استحضار زمن ثالث يشكل، أحيانا، مآل البيان ويمكن أن نسميه :

ج- زمن الاستدعاء المؤسساتي

يفيد هذا الزمن دلالة متعارضة، تعبر مرة عن القوة التداولية للبيان وقدرته على التدخل في حقل المؤسسة، وأخرى عن حيوية الإيديولوجية المهيمنة وقدرتها على امتصاص القيم الإستطيقية المختلفة، باحتوائها وجعلها جزءا من التاريخ. فـ« داخل نسق سياسي ليبرالي، ونسق فكري مفتوح، يمكن لرسالة بيان أن تنفذ، لكنها سرعان ما تبتلع وتنحل في تناقضات الإيديولوجية المهيمنة [28]».

إن الاستدعاء المؤسساتي الدال على التكريس والامتصاص، يأخذ طابعه الصريح، من خلال الإقبال على إعادة جمع البيانات حتى المضادة منها وإصدارها في طبعات شعبية واسعة الانتشار، بما يجسد إحدى أدق لحظات مكر التاريخ، في خضوعه لتأثيرات الإيديولوجية المهيمنة. إن ما«كان خطابا للرشق ينزلق إلى الأرشيف، وما كان محركا وافتتاحيا

---

25) Ibid, p 16

26) Alain Meyer : Le manifeste politique : modèle pur ou pratique impure? **Littérature**, N° 39 p 37.

27) Anne-Marie Pelletier : Le paradoxe institutionnel du manifeste, **Littérature**, N° 39, p 21 et 22

28) Introduction à l'analyse des manifestes, *littrature*, N° 39, p 6

يصبح مجرد إجراء شكلي في مجرى التاريخ»[29]. فبالرغم من الطاقة التدميرية لبياناته الدادائية، تحول تريستان تزار، بعد صمت دام ثلاث سنوات إلى رجل آداب، من خلال إقباله على نشر أونطولوجيا بياناته بعنوان «الأريكة الناعمة». هكذا تحولت البيانات من نصوص قطيعة إلى مجرد «آثار أدبية»، بل إلى «أريكة ناعمة[30]».

4.1. البيان المضاد

البيان-المضاد صيغة خطابية تترجم وضعية مفارقة، تعلن عن مشروع فيما تجدّ في إفراغه من فعاليته، وتنزع نحو الآخر فيما تتمرد على التواصل عبر أشكال من الصوغ، يتقاطع فيها التدمير مع الهذيان، فتنتج خطابا يريد أن يكون مضاد لذاته، لجنسه الخطابي وللمؤسسة والقيمة ولمفهوم البناء بشكل عام.

نموذج بيان «دادا 1918»

ترجم اللهجة التدميرية لـ «بيان دادا 1918» رغبة في القطع مع الممارسة التاريخية للبيان كخطاب، لاستحقاق وضعية- البيان المضاد. غير أن هذا الأخير، ضدا على مقصدية المؤلف «ينجز بدقة الدور المؤسساتي للبيان[31]».

فمن أجل الوصول إلى التدمير المطلق والمحو التام، الذي يأخذ لون ونغمة «الاشمئزاز الدادائي»، انطلق ت، تزارا من إرغام البيان كجنس خطابي، خاضعا بذلك لممارسة اجتماعية مسننة وصيغ خطابية مكرسة[32]. فهو إذ يأخذ موقعه في أرض الخصم فإنما «يعترف، ضمنيا، بفعالية المؤسسات وأنماط الفكر التي يرفضها[33]». إن فعل التوجه نحو الآخرين، تجعل الخطاب كيفما كانت تدميريته وضديته، جزءا من «المؤسسة» التي يستعير أدواته التلفظية من سجلاتها الخطابية، في الوقت الذي يتطلع إلى تفكيكها. ويمكن في هذا السياق ان نجرد من بيان ت.تزارا أربعة عناصر، تكشف بدرجة متفاوتة محافظته على قوانين الجنس الخطابي الذي يتمرد عليه[34]:

أ- يعلن الملصق-البرنامج والعنوان في دادا 3 «ضمنيا صفة البيان».

ب- يقدم تزارا نفسه، رغم التكتم كمتحدث باسم اتجاه وحركة، باسمها يحدد ضمنيا، أهداف هجوماته من خلال ملفوظات التحريض الذي يجعل من المخاطبين «أتباعا ومشايعين».

ج- إعادة رسم البيان لشجرة أنساب، تكشف لدادا أبوات مجهولة، تجعل حركتها تعبر بشكل ضدي ومفارق عن كونها «ولادة ثانية» متصلة بالأزمنة الجديدة، في ذات الوقت الذي تجعل من ذاتها «كلمة تدشينية».

(29 Le paradoxe institutionnel du manifeste, p 19

(30 Claude Abastado, Le " manifeste Dada 1918 " : un tourniquet, **Littérature**, N° 39, p 46

(31 Ibid, p 39

(32 Ibid, p 40 et 41

(33 Ibid, p 41

(34 Ibid, p 41 et 42

د- صدور خطاب ت، تزارا عن مكان استطيقي يعتبر منعقدا لتقاطعات فلسفية، سياسية وفنية. فتزارا حتى وإن كان منشغلا بمشروع استطيقي أساسا، فهو «يحلم بتغيير الوجود والبنيات الإجتماعية»، وهنا يكمن البعد اليوتوبي للبيان.

تضمن هذه العناصر الخطابية الأربعة لخطاب تزارا، بالرغم من مقصديته الضدية، مقومات البيان كجنس خطابي، لكنها، في المقابل، لا تستطيع أن تؤمن له شرط الجدة وقيمة القطيعة، التي يتضخم الخطاب بوهم امتلاكها. إن قراءة تفكيكية لمنظومة القيم التي يفصح عنها خطاب تزارا تجعلنا نقف على طابعها المألوف والمتداول ضمن القيم الإستطيقية للمجتمعات الثقافية الأوروبية للقرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. ونشير في هذا السياق إلى المبادئ التالية التي كانت «عملة جارية في تلك المرحلة» :

1. التدمير الراديكالي : فهذا الحلم الذي يلحق الأشياء والمواقف بالعدمية، كان دائما يداعب خيالات المبدعين.

2. فتنة اللاعقل :فهذه القيمة وما يتصل بها من رفض الفكر العقلاني أو «اجتثاث العقل»، تعود إلى مرحلة أبعد في تاريخ الفكر الغربي.

3. تمجيد الذاتية الفردانية : كان هذا التمجيد هاجسا ملحا في إيديولوجيات القرن التاسع عشر.

4. الفن التلقائي : كانت فكرة الفن التلقائي الغامض، المتحرر من القواعد المسبقة، المؤمن بالشاعر الفنان الرائي تمثل إحدى بديهيات الإستيطيقا الرومنسية والرمزية [35].

إن هذه المبادئ الأربعة، الناسجة لمنظومة القيم الاستيطيقية لحركة دادا، رغم طابعها المألوف الذي تتمرد عليه من خلال لعبة التشذير والصياغة الهذيانية المولدة لطاقة تمرد مستمر، تنتظم في خطاب يحافظ بوضوح على «استراتيجيات البيان». التي يمكن تجريد صياغتها في حضور فاعليتين متلازمتين :

أ. تأزيم الوضعية الإستيطيقية الراكدة للمجتمعات الثقافية لأجل تفكيكها وإعادة بنيتها.

ب. البحث عن الشرعية في أفق الكشف عن هوية جماعية، تبقى معلقة في غياب استراتيجية الغزو. فالبيان «يفعل ويؤثر، شريطة ألا يبقى على هامش المؤسسات ونظام الخطابات الموجودة : إن البيان الفعال يمثل دائما «حصان طروادة»[36].

5.1. الوظيفة ـ بيان

يمكن للبيان أن ينهض على صيغ أخرى خارج جنسه الخطابي المعتاد. وهو وإن كان في مظهره الأصلي يتصل بالبعد اللساني وبخصائص تلفظية وأسلوبية محددة، فإنه قد يأخذ صيغا مداورة، يمكن أن تحافظ على المظهر اللساني مع تعديل القصدية بتحويلها من مقصدية تنظيرية

35) Ibid, p 42
36) Ibid, p46

إلى أخرى إبداعية، مثلما يمكن أن ينتظم، جزئيا أو كليا، في أجناس خطابية غير لغوية كالموسيقى أو التشكيل أو السينما. ونقصد تحديدا الأعمال الإبداعية المنطوية على قوة تنظيرية أو المفجرة لحركات فنية. ويسعفنا تاريخ الفن بأكثر من حالة إبداعية، تفتقت عنها ظلال وأفاق تنظيرية، بحكم إنجازها لوظيفة البيان وأثره. ويهمنا في هذا السياق الانفتاح على نموذجين إبداعيين يشخصان بطريقة جيدة الوظيفة-بيان.

1.5.1. الموسيقى

يمثل الخطاب الموسيقي أحد الفنون الموازية للأدب Paralittérature، الذي يتبادل مع المتوالية الأدبية عنصر التفاعل، فلا مجال لعزلة الأدب، ما دام يتحرك ضمن بداهة التفاعل مع تشكيلة واسعة من الخطابات (إبداعية وغيرها)، التي تنهض خليفة قوية أو ضعيفة -بحسب المراحل التاريخية وتعاقب المهيمنة الجمالية-للملفوظات الأدبية. نمثل لهذا الخطاب بنموذجين دالين في حقل الموسيقى الغربية والأمريكية المعاصرة، مركزين على كيفية إنجازهما لوظيفة البيان وأثره

نموذج «Musique en jeu»

يمثل هذا النموذج خطابا لغويا حول الموسيقى، متجسدا في العدد الأول من مجلة Musique en jeu، بما يحمله من مشروع تحديثي-تثويري لهذا الحقل.

يأخذ هذا العدد أهميته من مبدأ عام يتصل بأهمية الشروط السوسيو- ثقافية في توجيه القيم الموسيقية للمجتمعات الثقافية، باعتبار «أن كل ما يقال ويقرأ حول الموسيقى، ينفذ كعامل مندمج في سلوك [موقف] المستمع»(37). وهو ما يعقد البحث في باب «الإدراك الموسيقي»، تحديدا في هذه المرحلة «وارثة كثير من التقاليد المبتعثة باستمرار، من قبل كتب ومجلات، حيث النظريات متصلة بمفاهيم فلسفية أخلاقية سياسية» معقدة(38).

ترتهن «الوظيفة-بيان» في العدد الأول من المجلة بثلاثة أفعال، تروم "إعادة توزيع القوى أو السلط في الحقل الموسيقي و/أو الاجتماعي «لمجتمع ما بعد 1968 (39)»:

أ- تقريض الموسيقى المعاصرة، بناء على خطاب نظري إقناعي.

ب- توظيف جهاز تلفظي وتداولي لإقناع القارئ-المستمع، وإغوائه بالموسيقى المعاصرة.

ج -جدل «فعل السلطة» و«فعل الواقع» لامتلاك الكلمة، التي تشكل في الحقل الموسيقي-الاجتماعي 1968 إرادة امتلاك السلطة.

تناسب هذه الأفعال ثلاثة مظاهر لـ«الوظيفة-بيان» نختزلها في العناصر التالية: تعليم، تأثير، فعل. عناصر على صلة بالملفوظات الخطابية للمجلة، في تطلعها إلى «قول

(37 Françoise Escal, Un manifeste pour la musique contemporaine : «Musique en jeu », **Littérature**, N° 39, p 77

(38 Ibid, p 77

(39 Ibid, p 78

الموسيقى الجديدة، كما يمكن أن توصف في ممارستها «باعتبارها» تشكل نظرية للتخييلات الموسيقية الجديدة»[40].

لا تكتمل «الوظيفة -بيان» للعدد الأول من *Musique en jeu* إلا ببسط طبيعة الموسيقى المعاصرة التي يبشر بها الموسيقيون القيمون على المجلة، والتي لخصتها "فرانسواز إسكال "من تصريحات الموسيقيين أنفسهم، في العناصر التالية[41] :

- تجاوز مفهوم العمل -الموضوع المحدد بدقة كبيرة والمنجز حتى في تفاصيله الصغيرة.
- الاحتفاء بالعناصر الموسيقية غير القابلة للعد : شذرات، مستخلصات، أو مقتطفات من سيرورات التأليف.
- تجاوز مفهوم المنفذ الذي يعيد إنتاج العمل المؤلف بشكل مسبق، إلى الممثل الذي لا يحرر الأصوات والحناجر فقط، بل يخلقها أيضا.
- إدماج البقايا والمقتطفات في سيرورات جديدة من التأليف.
- استدعاء هذه الممارسات الجديدة في «التأليف»، لشروط جديدة في "الاستماع."

من هنا فـ «الموسيقى لا ينبغي أن تُلْعَب في القاعات المخصصة لها، بل في الحدائق العامة الصغيرة، في المدارس، في المتاحف، في الكليات، في الحانات الصغيرة، في المعامل والأزقة».

- رفض التصور الكلاسيكي للعمل الموسيقي كنتاج و «موضوع مغلق أحادي ونهائي صادر عن مؤلف يأخذ هيئة خالق، مالك ومحيز لمعنى العمل، والدعوة في المقابل، إلى موسيقى ترتجل عملها التأليفي لحظة الأداء».
- تشبث أصحاب المشروع بضعف تجربتهم وعدم يقينيتها، بإصرارهم على فهم الموسيقى بشكل سيئ : «نحب مجلة مفتوحة، متسائلة لمؤلفين غير متأكدين كثيرا من إمكاناتهم[42]».
- الصدور عن قيم أخلاقية وجمالية جديدة تجعل الموسيقى المعاصرة تقيم في عمق «الخطر المخاتل» وتعشق «الخطر المخذر»[43].
- تقديم موسيقى منفجرة، مفككة، مهروسة، مدررة Atomisées ، على صورة المرحلة (ستينيات القرن الماضي)[44].

كل هذه القيم الجمالية والثقافية التي ترجمها العدد الأول من *Musique en jeu* ، تمثل إحدى تمظهرات الوظيفة-بيان التي نهضت المجلة بإنجازها من خلال توظيف جهاز تلفظي مخصوص (الإستفهام، الأمر، النداء، التوكيد ...) يروم «التأثير في سلوك المخاطب»[45]،

40) Ibid, p 79

41) Ibid, p 79, 80 et 81

42) Ibid, p 83

43) Ibid, p 85

44) Ibid, p 86

45) Ibid, p 84

وبالتالي «الاستحواذ على السلطة» في مجال «الموسيقى المعاصرة[46]»، في سياق ما بعد ثورة 1968، التي أتاحت للمحررين الموقعين «أن يجعلوا من أنفسهم سلطا، فأعطت لكلمتهم حيوية وجعلت منها فعلا[47]».

نموذج Free- jazz

في «ماي 1961 سجل الساكسوفوني الأمريكي الأسود كوليمان أورنيت قطعة موسيقية بعنوان «Free- jazz» جاز- حر بهذه العبارة يدشن فرانسيس فانوي تحليله للأسطوانة- الحدث التي تحولت إلى حركة موسيقية ثورية، جعلت «فيليب كارل (Philippe carles)» يكتب في 1977 لقد أخذ العمل فجأة قيمة البيان، واكتسب عنوانه قيمة الشعار[48]».

عقد من التلقي الموسيقي «المختلف» كان كافيا إذن لاكتساب العمل «قيمة البيان[49]»، دون أن يكون مفتقدا، في فترة صدوره ذاتها، للقدرة على الإدهاش والتثوير، ونشدان المختلف، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار السياق السوسيو ثقافي[50] الذي هيأ لظهوره، مثلما هيأ لاكتسابه وظيفة-البيان.

لقد أثار عمل أورنيت كوليمان ومجموعته الموسيقية ردود أفعال نقدية وتقييمية متضاربة، بحيث طرح السؤال:

«هل يتعلق الأمر بأناس جادين أم بمجرد دجالين، بموسيقى "جميلة "أم "قبيحة"، بالجاز أم بشيء آخر؟[51]». تساؤلات تترجم حالة القلق التي حملتها موسيقى أورنيت كوليمان إلى المهتمين، حتى إن مجلة *Jazz. Magazine* جمعت بخصوصه، بين 1960 و1965، تعليقات متناقضة صادرة عن موسيقيين أمريكيين وفرنسيين[52]:

«موسيقاه «صدمة عاطفية ...تحرير للقوى المقيدة».

«إنه ينجز نوتات خاطئة، موسيقاه "باردة، قبيحة، فارغة ...".

ويمكن أن نضيف إليها تعليق فرانسيس فانوي:

«إنه منظر يؤكد دائما الطابع الفريد والجديد لموسيقاه (لا يحافظ على الائتلاف الموسيقي، لا يحترم وحدات الوزن، يقلب الصور الإيقاعية ويعيد صياغتها ويترجم طراوة الإحساس الخ) إنه ناسك الموسيقى»[53].

---

46) Ibid, p 88

47) Ibid, Idem

48) Francis Vanoye, " Free-jazz " d'Orrette Coleman, un manifeste **Littérature**, N° 39, p 89

49) نؤكد هذا الطرح، رغم تحفظ فرانسيس فانوي، اعتمادا على إنجاز القطعة الموسيقية لـ« الوظيفية-بيان».

50) يرتبط هذا السياق، اجتماعيا، بالمعاناة العرقية والصراع من أجل حقوق السود في أمريكا الستينيات، ويرتبط موسيقيا بظهور تيار hard bop الذي أعاد «تشكيل موسيقى موزونة عنيفة، ولكن مطمئنة ومتوقعة». Ibid, p 90

51) Ibid, p 90 et 91

52) Ibid, p 91

53) Ibid, p 91

تتقدم هذه التقييمات «المتباينة» المحيطة بـ *Free- jazz* متعاضدة مع أخرى حملتها علبة الأسطوانة ذاتها، في صيغة مصاحب نصي صريح، موقع من قبل مارتن وليامس، يروم تهييء استقبال جيد للأسطوانة، داخل المجتمعات الثقافية الخاصة وفي«سوق» التداول الموسيقي العام، من خلال التشديد على طابعها الحر المبتكر. كتب مارتان وليامس في غلاف علبة الأسطوانة ما يلي:

«يتعلق الأمر بـ «ارتجال»، «مستمر» مسجل دفعه واحدة تقريبا، دون تهيئ مسبق، دون معرفة الوقت الذي ستستغرقه القطعة [54]».

نص يتعاضد مع نصوص أخرى تؤكد ما اختارته هذه الموسيقى، من جمالية الارتجال التام تقريبا الذي لا يتوفر على عناصر مدروسة بشكل مسبق كالتيمة، الشبكة، أو الرسم الهرموني، ومدة الكورس [55]. إنها بحسب تعليق جان لويس كومولي «موسيقى في طور الإنجاز» و«شكل» في صيرورة تعبر من خلالها عن «تقاسم النعمة» و عن فوضى جميلة ومركبة معها «لم يعد هناك من مدار» ولا بنية ولا أجزاء ولا دور»[56].

تمثل مختلف هذه التعليقات نوع الاستقبال الذي خصص لموسيقى كوليمان عموما، ولأسطوانة *Free- jazz* تحديدا. استقبال يكشف عن قوة الأثر الذي حملته هذه الموسيقى لمجتمعها الإستطيقي، مثلما يكشف، في آن، قدرة الأسطوانة على الإطلاع بوظيفة-بيان، من خلال انفتاح مجالها الإحالي على العناصر التالية [57].

- الجنوح نحو إنجاز «قطيعة» والتأسيس لعتبة جديدة في موسيقى الجاز.
- الانغراس في سياق سوسيو-ثقافي محدد، هيأ لها قوة الوقع والمعنى الموسيقيين.
- الصدور عن هاجس إعادة تملك السود لموسيقاهم، دونما السقوط في نزعة شوفينية مضادة [58].
- معارضة نماذج موسيقية موجودة، واقتراح نموذج آخر قائم على الارتجال وعدم الاكتمال كاختيار إستطيقي (لا نسقي).

بالإحالة على هذه العناصر الأربعة، تنهض أسطوانة *Free - jazz* بالوظيفة-بيان التي تهيئ للموسيقى السوداء انخراطا فريدا ومميزا في المجتمع الرأسمالي الأمريكي، من خلال ما اقترحته من عمل «يقيم توترا دائما بين الوجود وسلبية الزمن [59]»، ومن خلال ما وسمها من «دراما البحث عن الذات والآخر، في هذه اللحظات الممتلئة أو الفارغة، المتصلة أو المتقطعة، والمعبأة أيضا بالطاقة والعواطف[60]».

54) Ibid, p 91 et 92
55) Ibid, p 92
56) Ibid, p 92
57) Ibid, p 89
58) Ibid, p 91
59) Ibid, p 94
60) Ibid, p 94

2.5.1. الرسم

في الرسم أيضا يمكن أن نختبر مفهوم "الوظيفة-بيان"، وهو مكان آخر للموازي الأدبي الذي يتبادل مع الشعر التأثير والإضاءة.

الدلائل الأربعة

تميز الرسم، على امتداد العقدين الأولين من القرن العشرين، وتحديدا بين 1907 و 1919 بظهور مجموعة من العلامات الفنية والثقافية التي ستخط للممارسة التشكيلية مسارا جديدا قائما على رؤية تفاعلية، تعيد النظر في مفهوم اللوحة في علاقتها باللون والفضاء والتقنية الفنية والحضارة الحديثة وتاريخ الأفكار.

يمكن أن نحصر هذه العلامات في أربع نقط بالغة الدلالة على الحيوية الشديدة التي عرفها هذا الحقل في العقدين المذكورين [61]:

- ولادة حركات فنية مختلفة: تكعيبية فرنسا، مستقبلية إيطاليا، تشييدية فرنسا، وبوهوسية ألمانيا.
- أزمة التيار التشخيصي، الذي ترك مكانه بالتدريج للتجريد (يعود أول رسم مائي تجريدي إلى سنة 1907 وهو لكاندانسكي Kandinsky.
- مبادرة الرسامين بإنتاج مجموعة من النصوص الموازية ذات الطبيعة اللغوية وذلك «ليس فقط لأجل تقديم أعمالهم والتعليق عليها، بل كذلك لأجل ترجمة أفكارهم حول الفن والإنتاج التصويري بمختلف وسائله».
- تناسل البيانات المتصلة بالفن عموما، وبالرسم بوجه خاص، بطريقة عمت كل المدارس التصويرية، باستثناء حالة التكعيبية.

هذه الدلائل الأربعة ترصد تبدلات الخطاب التشكيلي في تطلعه التحديثي وفي نزوعه التواصلي المتجاوز للحظة الشرح والتعليق والتقديم إلى لحظة إنتاج البيان بكل دلالتها الثقافية والإيديولوجية.

بيانات الرسم

للرسم الحديث وشائج قوية تشده إلى «البيان» كممارسة خطابية مخصوصة، تروم تفكيك مؤسسة الرسم وإعادة بنينة قيمها الإستطيقية، وتوسيعها باجتراح قيم أخرى مستمدة من تفاعل إبداعي مع الزمنية الثقافية الكبرى للعصر.

عادة ما يرتبط البيان كخطاب، في الرسم أو غيره، بصعود جماعة فنية يسعفها في ترجمة أفكارها، رؤاها وأحلامها، من خلال المزاوجة بين زمن الاستعادة النقدية وزمن العرض اليوتوبي، وهي فاعلية ثقافية مركبة، يؤسس جدلها لعناصر البرنامج الإستطيقي للجماعة.

(61 Gabriel Bauret, Les manifestes dans l'histoire de la peinture, **Littérature**, N° 39, p 95

برنامج يجعل البيان «يدير وجهه بحرية إلى المستقبل[62] »، في الوقت الذي يبدو فيه مشدودا للحاضر عبر الإشادة بأعمال تجريبية منجزة .بهذه الصفة، يؤسس البيان كخطاب «نمطا حديثا من تجمع الفنانين »، فيما يحرص أحيانا على مخاطبتهم بنغمة ديداكتيكية، تقنية، مدرسية وحتى إغوائية [63].

كثيرا ما ينعكس هذا التوجه التقني والمدرسي للبيان على بنائه الخطابي والملفوظي، وهو باعتباره منعقدا لعلاقة، طرفها الآخر المعلن هو الفنان، الذي لا تكتمل وظيفة البيان إلا بإغوائه، فإنه يخضع لإرغام شكلي يقوم على : القصر الحدة والتلميح [64].

يختلف تقدير درجة حضور «زمن العرض اليوتوبي » في البيان باختلاف تقييمات النقاد وخصوصية الخطابات . فبعض النقاد يعلون من درجة هذا الحضور كلما تعلق الأمر بالخطاب السياسي ذي المشروع المجتمعي المستقبلي، والبعض الآخر يقلل من درجته كلما تعلق الأمر ببيانات الخطاب الإبداعي بشكل عام والتشكيلي بوجه خاص . في هذا السياق تندرج وجهة نظر غابرييل لوريت[65] :

«ينصهر البيان، في الحقيقة، ضمن برنامج للعرض أكثر منه برنامجا للتحقق القادم . إذ يعلن للجمهور مشهد الرسم الذي سيقدم له، أي يعلن عملا مكتملا سلفا، مفكرا في إنجازه بوسائل مرحلته . طبعا يمكن أن نتكلم عن فن المستقبل، لكن الفن المقصود هنا هو فن اللحظة التي نتحدث فيها . من هنا، فالبيان لا يستبق فنا جديدا ...بل يكتفي بأن يلحق به، وأن يأتي فيما بعد ليعلن عما يوجد سلفا، فهو يدشن ويحتفل بإفراط بطراوة ما انتهي من إنجازه، أي ما أصبح في النهاية منتميا إلى الماضي ».

إن وجهة النظر هذه، تبالغ في تقدير القوة الانجازية الفعلية لبرنامج البيان في الخطاب التشكيلي، انطلاقا من تقدير، مبالغ فيه أيضا، لأعمال فنية منجزة، تبقى في نظرنا أعمالا تجريبية محفزة لطاقة كامنة مفتوحة على أفق التشكل القادم، أكثر مما هي مشدودة إلى الماضي الجمالي . إن زمن العرض اليوتوبي، هو ما يسمح للبيان كخطاب بإنجاز فاعليته التنظيرية التي تجعله في تفاعل مع تاريخ الفن وتاريخ الأفكار . وبين هذين التاريخين، يعلن البيان تقاطعاته الإيديولوجية والإستطيقية [66]، فيما يحاول توقيع خصوصية التيار الذي يمثل في حقل الرسم والتي قد تذهب حد إعلان القطيعة .

نخلص إلى أن «البيان لحظة صدوره يرتهن نظريا بثلاث وظائف أساسية : تدشين حركة، الإشارة إلى قطيعة على مستوى تاريخ الممارسة التصويرية، ثم جعل الرسم في علاقة مع تاريخ الأفكار . هذه الوظيفة الأخيرة هي بلا شك الأكثر تميزا . وهنا يكمن دوره الحقيقي، على الأقل، وسط الحركات الفنية الأوروبية لبداية القرن المنصرم [67]».

---

62) Ibid, p 96
63) Ibid, Idem
64) Ibid, p 97
65) Ibid, Idem
66) Ibid, p 98
67) Ibid, p 99

صاغت مختلف بيانات الرسم للمجتمعات الفنية، لأوروبا العقدين الأولين من القرن المنصرم، مبادئ إستطيقية تكاد تكون مشتركة . مبادئ عرفت تجدد صياغتها في البيانات المتواترة للمستقبلية تحديدا، دون أن تفتقد صداها في بيانات التشييدية والبوهوسية . ولم ينحصر رهان هذه البيانات، في بلورة تصور جديد لممارسة الرسم، بل شمل أيضا تجديد الرؤية للفضاء التصويري E. pictural ، من خلال الصدور عن المبادئ الإستطيقية المشتركة التالية [68]:

- رفض الرسم المستند للحامل، وكل الأنواع التي اقترنت تقليديا، بهذا النوع من الممارسة .

- رفض النزعة الواقعية المرتبطة بالخاصية التمثيلية للرسم (في هذا السياق يصرح البيان المستقبلي لـ1910 بصيغة استنكارية : «كيف يمكن أن نستمر في رؤية الوجه الإنساني ورديا) ».

- افتقار اللوحة للموضوع والنموذج، ومن ثمة فهي مدركة ومنجزة في حدود سطحها. الشيء الذي يعني أن الرسام يشتغل مباشرة وتحديدا انطلاقا من القماشة المعلقة على جدار ورشته .

- المزاوجة الإستطيقية بين الرسم والفن المعماري أو «الروح المعمارية» للحضارة الصناعية التي مثلت رهان البوهوسية.

- إبدال مفهوم الانطباعية بمفهوم الدينامية الشاملة، على مستوى الشكل والحساسية. دينامية اقترنت بتمجيد «جمالية السرعة» وبالمراهنة على « فن معماري واضح وعضوي، يكون على صورة النزعة الآلية ».

- التطلع إلى فن يكون على صورة زمنه، بما يكشف عن رغبة الفنان في جعل فن التصوير في خدمة فكرة التقدم، فالتشييدية الروسية مثلا عاصرت الثورة البولشفية، وارتبط لديها رهان تجديد الأشكال التصويرية برهان بناء مجتمع جديد .

بهذه المبادئ الستة، شيدت بيانات الرسم في المجتمعات الفنية للعقدين الأولين من القرن العشرين أفق انتظارها الإستطيقي، في تمفصل مع «ثقافة» الحضارة الصناعية الحديثة المؤسسة في جانب منها على ميتافيزيقا التقدم، التي رسمت للفنان «التزاما جديدا» و« وظيفة جديدة في قلب المجتمع[69] ». جعلته لا يسقط في المستقبل إلا بإعلان قطيعة مع الماضي، تمس البناء الإستطيقي والمجتمعي في آن .

إذا كانت أغلب المدارس التصويرية، خاصة الحركة المستقبلية، قد أصدرت أكثر من بيان، فإن الأمر يختلف مع التكعيبية التي لم يسجل لها تاريخ الفن توقيع مثل هذه الممارسة الخطابية، دون أن يمنع هذا الاختيار من نهوض أعمالها التدشينية بالوظيفة-بيان .

حالة التكعيبية

بكامل فرادتها تنكتب التكعيبية في تاريخ الرسم الأوروبي لبداية القرن العشرين . فرادة

Ibid, p 97, 98 et 99 (68

Ibid, p 99 (69

انتزعتها من جهتين : أولا القطع مع تقليد «البيان[70] » كخطاب صريح ميز مختلف حركات الرسم في هذه المرحلة، ثانيا الانبثاق من الأعماق الميثولوجية لعبقرية بيكاسو .ميزتان شرطتا خصوصية التكعيبية، بالنظر مثلا، إلى حركة معاصرة لها كالمستقبلية، بالرغم مما ينهض بينهما من أفق جمالي مشترك، هو بمثابة أفق انتظار المرحلة بأكملها .

ويفيدنا تاريخ الرسم أن التكعيبية تحولت بسبب قوة أعمالها التجريبية إلى اتجاه فني مميز، فرض ذاته على صالات العرض العالمية، واستطاع، في آن، خلق حساسية إستطيقية أثارت جدلا حيويا في المجلات والأوساط الفنية الأكثر طليعية . ويجمع الوعي التشكيلي المعاصر على إسناد «الوظيفة-بيان » للوحة بنات أفينيون[71] *Les demoiselles d'Avignon* ، التي أنجزها بيكاسو سنة1907 . وقد تَشكَّلَ اقتناع بأن هذه اللوحة لا تمثل فقط نقطة انطلاق التكعيبية، بل منعطفا حاسما في تاريخ الرسم الغربي . بل ذهب الحماس بالبعض الى حد اعتبارها «أول لوحة مطابقة للقرن العشرين[72]» . لهذه الاعتبارات، نجدها نموذجا ملائما لتجسيد مصطلح «اللوحة-بيان » . إن لوحة «بنات أفينيون » لا تصوغ رؤيتها التشكيلية الجديدة إلا عبر لغة فضائية، لونية، وتشكيلية، عبرها يبرز بيكاسو « التجديد »دونما حاجة إلى وسيلة أخرى غير الرسم[73] .

ونختزل عناصر الوظيفة-بيان لهذه اللوحة في ست نقط متواشجة نبسطها كالتالي :

- تحرير اللون من «استبداد» النغمة المحلية .وهو المبدأ الذي جعل بيكاسو يغامر أكثر من أسلافه الوحشيين، الذين كانوا بالفعل، أول من شرع في استعمال الألوان بقوة و حرية واسعة وصلت أحيانا حد الاعتباطية[74] .
- القطع مع قيم التشريح، وبلورة معالجة تشكيلية جديدة للجسم الإنساني، عبر التخلص من «قوانين تمثيل الجسد القائمة على التناسبات التقليدية »، وجعل الجسد، على هذا النحو، « ذريعة وسنادا لنسق من المعينات والمثلثات . لهندسة مركبة تعلن التكعيبية[75] » .
- تحرير الرسم من الخضوع التعاقدي للمظاهر ومن نزعة التشخيص المحاكاتي .
- التحرر من نسق المنظور الأحادي المعد بالتدريج منذ عصر النهضة .
- اجتراح مفهوم جديد للفضاء التصويري، يقوم على المزج بين الخلفية والسطح، وعلى تداخل الوجوه وتراكبها .
- اقتراح تركيب فريد للاتجاهات الأساسية للفن التصويري في المستقبل .

هذه المبادئ الإستطيقية تصنع متضافرة مشهد اللوحة-بيان، كما جسدته لوحة «بنات أفينيون»، في محيطها الفني، من خلال قوتها كأثر تصويري ينطوي في داخله على دلائل القطيعة التدشينية .

---

70) Ibid, Idem
71) Ibid, p 100
72) Ibid, Idem
73) Ibed, p 101
74) Ibid, p 100
75) Ibid, p 100

6.1. القارئ في البيان

يفرض علينا مفهوم القارئ التمييز بين لحظتين متفاعلتين : لحظة «القارئ الضمني» المنغرس ضمن استراتيجيات نصية وخطابية، ولحظة « القارئ الواقعي» المرتبط بأوضاع تجريبية[76]. بهذا الفهم الجدلي نستحضر مفهوم «القارئ» في البيان، أي في علاقته بنموذج من الخطاب يكاد يتحول نزوعه المتعاظم نحو مخاطب متواطئ إلى فعل طقوسي. وتأخذ طقوسية البيان عموما مظهرين، يتصلان على التوالي بمقصدية التأليف ومقصدية التلقي. فالمؤلف (مرسل البيان) يراوح في حضوره النصي، كما يرى كلود لوروي، بين «مرافعة المخلص، والخطبة الصاعقة »، فيما يتردد القارئ في تفاعله النصي بين «الالتصاق الخفي والتحليل البارد »[77]. إنها أوضاع طقوسية يمكن افتراض صفتها البنيوية التي تطبع البيان بمختلف أنواعه. ويمكن التمييز داخل ردود الفعل الطقوسية للقارئ الواقعي بين القارئ المتواطئ والقارئ المحلل، البارد الاستجابة.

ومثلما ينغرس القارئ المتواطئ في فضاء سوسيولوجي تجريبي، فهو يجد حضوره الضمني، ضمن فضاء نصي واستراتيجيات خطابية محددة، هي ذاتها استراتيجيات البيان باعتبارها خطابا. من هنا ففعل قراءة بيان لا يمكن أن يأخذ إلا معنى واحدا : الاستجابة لنداء القراءة المنكتب داخله، مع ما تستدعيه من أفعال مكملة. ولعل هذا النزوع نحو قارئ متواطئ هو ما يجعل من البيان خطاب التماس. فهو فضلا عن الموضوعات والأشكال التي يمجدها « ينبني، يتوجه، ويلتمس شرعيته أولا من خلال [فعل] معارضة. فهو كلمة تقول لا وتأخذ موقعها داخل تقليد القطيعة الذي يحدد استراتيجيتها [78]. وأول أفعال التواطئ المميزة للبيان كخطاب التماس، تتمثل في تهييء القارئ للتماهي مع ذلك الرفض واعتباره أحد «حقوقه ». والرفض هنا ليس سوى عتبة، لا بد من عبورها في اتجاه إثبات الفريد، أي ما يشكل حدث «حقيقته المستحدثة »، التي ينبغي أن يحذر البيان لحظة بسطها مزلق الغموض وما يمكن أن يترتب عنه من قطع مفاجئ للتواصل وحل لفعل القراءة. وينبغي على البيان، لأجل تهييء القارئ، أن يحرص على تحقيق إجراءين كبيرين : عملية تقاسم، متواشجة مع عمل معقد للتحفيز [79]. إنه تقاسم الإيمان بالبرنامج وما ينهض عليه من «حقيقة مستحدثة »، وتحفيز أفعال تحيينه حتى يصبح واقعا نصيا مجسدا. غير أن العبور إلى الفعل لا يخلو أحيانا من تعثر وفشل، ينتهي معه البيان إلى كلمة دنيوية مستقرة في صفحة من صفحات التاريخ «البالية »، فيما يصبح

---

76) ترى إلرود إيبش أن «القارئ الضمني لا يملك وجودا حقيقيا، لأنه يجسد مجموع التوجهات الأولية التي يقترحها نص تخيلي على قرائه والتي هي شروط تلقيه» وترى في مقابل ذلك أن «دور قارئ النص يقبل تحققات تاريخية وفردية مختلفة، وذلك على ضوء الاستعدادات الوجودية، وكذلك على ضوء الفهم الأولي الذي يحمله القارئ الفردي للقراءة «فدور القارئ يشتمل على جدول من الإمكانات التي تكون، في كل حالة ملموسة، موضوعا لتحيينات محددة، بالتالي فإنها مؤقتة لا غير ».
إلرود إيبش : التلقي الأدبي، ترجمة محمد برادة، مجلة **دراسات سيميائية أدبية**، العدد 1992/6، فاس، ص13 و14

77) Claude Leroy : la fabrique du lecteur dans les manifestes, **Littérature** N° 39, p 120

78) Ibid, p 121

79) Ibid, p 122

مرسل البيان بمثابة (مسيح دجال ومصلوب في آن) . ومن ثنايا هذا التأويل ينبثق مفهوم البيان ككلمة رسولية .

ولا ينصهر البيان في هذا التأويل المسيحي ، في نظر كلود لوروي إلا «ليعلن قدومه الخاص ، فهو ذاته المخلص الذي يحتفي بقدومه ، جاعلا قارئه على استعداد لأن يختار بين أن يكون مريدا أو ناكرا ، مبشرا أو مهرطقا . إنه ينجز الكلمة التي يكون حاملا لها ، والتي يجسدها في فعل تلفظه الآن وهنا »[80] . رغم هذه الظلال المسيحية لكلمة البيان فهي لا تؤسس لتعاليها ، بل تبقي على صلتها الشديدة بـ «خارج » تريد أن تفعل فيه ، في الوقت الذي تكشفه وتحمس باسمه . ومن ثمة يبقى البيان حريصا على فعاليته كخطاب يروم تحويل التأثير إلى فعل نصي واليوتوبيا إلى برنامج إستيطيقي .

إن إنتاجية البيان كخطاب غالبا ما ترتهن بفعاليته . لذلك فالمتلقي الجيد للبيان ، في نظر كلود لوروي «لا يقرأ ، بل ينجز طلب النص . يخضع للفعل الذي يستهدفه ، يندغم في القيم التي أعطيت له» . وعليه من ثمة « إدراك الخطاب كما هو ، باعتبار أن شروط فعاليته متناسبة طردا مع كتمان آلياته اللغوية [81]» . إن مسافة الفعل ، هي ما ينبغي أن يقطعها القارئ في اتجاه صنع تواطئيته ، فالنزوع الدائم للبيان إلى «تأسيس مجرى جديد للأشياء والنصوص » هو ما يزود القارئ «ببالغ الرعشة اللذيذة لفعل التدشين وبالإحساس المحرك للجديد بشكل راديكالي [82]» . لذلك يرى كلود لوروي أن أهم ما يحرص البيان على تفاديه ، في هذا السياق ، هو السقوط في شرك «التداخل النصي » ، الذي يهدد بأن يكشف للقارئ تهافت مبدأ «القطيعة التدشينية » المؤسس لمشروعيته كخطاب يروم «التدخل في حقل المؤسسة» . وكلما تهددت هذه المشروعية الرمزية ، كلما سهل إدماجه في التقليد الطويل لأفعال القطيعة . من هنا فالبيان ، لأجل تجنب العودة المقنعة للتداخل النصي مدعو لبلورة نوع من منطق المزايدة القائم على منهج النفي الذاتي [83] Auto-dénégation منطق يجعله يرى في انفتاحه على « الواقعي» : «الخطاب الحقيقي الأول »ولذلك لن يكون منافسوه في القطيعة سوى « دجالين » إن «البيان الجديد يضمن لنفسه فقط ، وفي كل مرة ، افتداء جنس [خطابي] بجعله يفقد هذا الاسم[84] » . وهو بذلك لن يكون أقل من حالة ملتبسة من نفي الحضور السابق «الفارغ » في سبيل توكيد حضوره الجديد . بهذا الفهم لن يكون النموذج الديني الذي يفعل في كلمة البيان ، في رأي كلود لوروي ، هو الخطاب الرسولي أو المسيحي ، بل «الخطاب القرباني ، خطاب التجسد والحضور الحقيقي» [85] . هذا الإغواء القرباني يلزم القارئ المتواطئ ، في رأي كلود لوروي ، بالتوجه «لإقامة الحقيقة الوحيدة لما لا يقرؤه بل ينجزه ، ينبغي أن يستدل بنفسه على حالته الوليدة المغسولة من كل خطيئة خطابية ، الهاربة بطريقة باهرة من كل تلوث تناصي»[86] .

Ibid, Idem (80
Ibid, p 124 (81
Ibid, Idem (82
Ibid, p 124 et 125 (83
Ibid, p 125 (84
Ibid, Idem (85
Ibid, Idem (86

إن سيكولوجية البيان، كخطاب، هي سيكولوجية تطهيرية، قربانية تنشد العبور إلى الفعل، بواسطة قراء مخلصين، يعتمل في داخلهم حافز التضحية لإقامة حقيقة «جديدة» على «أرض» النص. غير أن هذه السيكولوجية تصطدم بقانون التاريخ وإرغاماته. الشيء الذي ينعكس تأثيره على مآل الخطاب بفعل ما ينتهجه التاريخ، من انتقاء وترتيب وتأويل وفق الحاجيات الجديدة أو المستحدثة للمؤسسة الثقافية.

إن هذا المآل «الدرامي الذي يوازي فعل الصلب، لا يمكن أن يسير إلا ضد إرادة البيان ذاته، لأن أهم ما يحرص البيان أيضا على جعل قارئه ينساه هو قدر استعادته التاريخية، أي فعل الانكتاب داخل تاريخ يكون «أكثر بعثا للحيرة بالنسبة لمشروعه» المتمثل في النزوع القوي للحدث الفريد. فالمشروع الفني أو المجتمعي للبيان يصبح مجرد علامة على إرادة قوة تحولت، بفعل مكر التاريخ نفسه، إلى مجرد شاهد على أحلام مرحلة أو يوتوبيا جماعة. وهذا هو المصير المحتوم الذي يعمل البيان لحظة صدوره على تجنبه. غير أن هذا المصير يتحول في لحظة معينة من التاريخ، إلى قدر سعيد، لأنه امتياز لا تسعد به إلا بيانات قليلة، استطاعت أن تجعل لنفسها تاريخا، في الوقت الذي يتم فيه نسيان الكثير منها. ولعل رهانات الحاضر وحاجياته هي ما يتحكم عموما في الاستعادة التاريخية للخطابات الأدبية بشكل عام، ومن ضمنها البيان باعتباره خطابا يستطيع، ضمن أوضاع تواصلية جديدة، أن يعلو على «نبرته» التمردية وصفته القربانية، لينبسط في «أريكة ناعمة» هي أريكة «المؤسسة الأدبية».

خارج وضعه الاعتباري المعقد، فإن تلقي البيان يرتبط، في رأي كلود لورروي، بثلاثة ردود أفعال ممكنة، تنشأ عنها ثلاثة أصناف من الجمهور (القراء) : [87].

أ- التزام بدون قراءة.

ب- قراءة بدون التزام.

ج- قراءة والتزام في آن.

إن هذه الإجراءات الثلاثة القائمة بين حدي «القراءة» و «الالتزام»، وما ينعقد بينهما من أفعال النفي أو الإثبات، تجعلنا نميز بين القارئ، كما يرسمه البيان ذاته من خلال أفعاله التلفظية والخطابية (القارئ الضمني) والذي يخرج من تجريديته لينغرس في أوضاع تجريبية (القارئ الواقعي) وغالبا ما تلائمه الخانة « أ » و «ج »، وبين «القارئ التاريخي » الذي يتشكل ضمن أوضاع تواصلية وتاريخية مختلفة وغالبا ما تناسبه الخانة «ب » بحكم التزامه بفعل التأريخ للأدب والأفكار أكثر من أي شيء آخر.

بعد مقترح شعرية البيان، ننتقل لبسط نمذجة جيرار جنيت للأجناس الخطابية المكونة للمحيط النصي، كما عرضها في « عتبات ».

---

87) Ibid, p 127

2. كلمة الناشر

ينهض هذا الجنس الخطابي بوظيفة إشهارية وتجارية [88] لترويج الكتاب وتنمية مبيعاته. ومن ثمة، لا يستدعي هذا النص الموازي مسؤولية المؤلف إلا بدرجة محدودة، بالرغم من وضعية التوافق القائمة أو المفترضة بينه وبين ناشر أعماله. وتأخذ هذه النصوص هيئة ملصقات أو إعلانات إشهارية (مبثوثة أو منشورة) أو تقارير موجهة إلى الكتبيين أو مخصصة للوكلاء. وهي تذكر بملفوظ الالتماس [89] Priére d'insérer، الخطاب المنحدر من التقاليد التأليفية للقرن التاسع عشر، والذي لا يكتفي بالإعلان عن الصدور (وظيفة إشهارية)، بل يعمل أحيانا على شرح العنوان وبسط المفتاح التيماتي والخطابي للنص. وسيأخذ هذا النوع من النصوص دفقا أكبر في زمن الثورة الإعلامية، حيث سيتم استثمار دعائم أخرى في «إشهار» النصوص وترويجها. وكثيرا ما يشارك المؤلف نفسه في هذا النوع من الأنشطة «بما يناسب احترافيته وكياسته».

3. المحيط النصي الغيري الرسمي

ينتج هذا الجنس من النصوص الموازية، كالدراسة أو التعليق أو الملخص، أطراف أخرى تحضى بقبول المؤلف أو الناشر وبتشجيعهما على إحاطة النص بما يساهم في تحسين تداوليته .وقد تكون هذه النصوص محفزة بعلاقة تعاطف تعقد بين المؤلف وهذا الطرف (الناقد أو غيره) ما يشبه واجب التدخل النقدي والمعرفي لإحاطة النص الجديد بما يصرف عنه فعل العزلة والغرابة ضمن فضاء تبادل القيم الثقافية . وتبحث هذه النصوص بدورها عن قوتها التداولية في «سمعة» الناشر وعلامته الثقافية [90]، وغالبا ما تأخذ هيئة مقالات نقدية موجهة أحيانا عن بعد، بواسطة تلميحات المؤلف. ومن الثابت تاريخيا أن التشابهات العائلية مثلا بين «إيليس» جويس و «الأوديسا» كانت «مهموسة من قبل جويس نفسه الذي التزم بنشرها، مع تجنب كل مسؤولية مباشرة في ذلك».

4. المحيط النصي الذاتي العمومي

يتوجه هذا النوع من النص الموازي إلى عموم الجمهور، حتى وإن كان لا يبلغ، في واقع الأمر، إلا جزءا محدودا منه .غير أن هذا التوجه يمكن أن يكون مستقلا ومباشرا، في صيغة ملخص أو تعليق نقدي، يخصص به المؤلف عمله من زاوية التأليف، الخطاب، التيمات أو غيرها، كما قد يكون موسطا من قبل طرف آخر، كما يظهر في المقابلات الحوارية. ويملأ المحيط النصي العمومي، وفق هذين النظامين (المستقل والموسط) وظائف مختلفة بحسب لحظة إنتاجه الأصلية أو اللاحقة أو المتأخرة .وينتج عن تقاطع معياري النظام واللحظة

---

88) Seuils, op, Cit, p 319

89) Ibid, p 99 et 319

90) يذكر جيرار جنيت بأن هيرمان هيسه، كان يفضل أن تنشر الكتابات النقدية حول عمله في منشورات Suhrkamp التي تجعله متأكدا من المستوى المعرفي لتلك الكتابات، ومن حيازتها على ثقة الجمهور.

جدول من ستة أجناس خطابية [91]:

اللحظة	أصلي	لاحق	متأخر
مستقل	ملخص ذاتي	رد عمومي	تعليق ذاتي
موسط	مقابلة Interview	محاورة Entretien	مناقشة Colloque

1.4 . رد عمومي

يأخذ الرد العمومي [92] وضعية النص الموازي المستقل اللاحق. ويكتسي حساسية بالغة عندما يتوجه المؤلف بالرد على النقد الذي يثيره عمله. وإذا كان الحق في الرد مشروعا، فإنه مشروط بالتزام حدود الموضوعية واللياقة [93]. لكن تاريخ الأدب يحفل، بشكل عام، بكثير من الوقائع الثقافية التي تثبت ردود المؤلفين على النقد المنطوي على قذف أو المستند إلى قراءة خاطئة. وقد تأخذ هذه الردود صيغة مقدمة لاحقة أو رسالة خاصة أو مقالة منشورة بإحدى الجرائد أو المجلات المتخصصة.

2.4 . توسطات

رغم اقتسام النظام المستقل للجدول العام للمحيط النصي الذاتي العمومي، فالنظام الموسط يكاد يكون البنية الغالبة الناظمة للأجناس الخطابية للمحيط النصي. بل إن هذا التوسط يأخذ مظهرا مضاعفا، أولا «بواسطة الوظيفة الخطابية، حيث تحدد الأسئلة بطريقة معينة الأجوبة»، وثانيا «بواسطة عملية النقل التي تعطي للوسيط ولجهاز التوسط دوار مهما، أحيانا، في الصياغة النهائية للأقوال المحصل عليها [94]». هذا الدور، تعظم حساسيته في حالة المحاورة الشفوية المدونة، التي تمثل «الصيغة الأكثر ريبية»، إلا في حالة «حرص المؤلف شخصيا على وفاء التدوين»، حرص يحول الشك إلى يقين مضاعف، بسبب إمكانية التصحيح والتعديل المتاحة للمؤلف، فلا يقبل «ما قاله بالفعل للوسيط بل ما يجد من الحكمة قوله[95]».

إن الخاصية التوسطية للأجناس الخطابية للمحيط النصي، تجعل منها أجناسا ذات وظيفة تداولية خاصة بحكم انزلاقها، أحيانا، إلى وضعية «الحوار الزائف»، حيث، كثيرا، ما يتواطأ

- Ibid, p 319 et 320
91) Ibid, p 323 et 324
92) Ibid, p 325
93) Ibid, p 327
94) Ibid, Idem
95) Ibid, p 328

المســتجـوب l'interviewer والمؤلف لـ «بناء خطاب موجه بشكل مشترك إلى مرسل إليه افتراضي [96]»، الذي لن يكون غير الجمهور. تواطؤ يأخذ معه المستجوب، بطريقة مفارقة، وضعية «لا-شخصية non-Personne »، ليس فقط لأنه لا يسأل أسئلة «شخصية» ويكتفي بنقل «أسئلة الجمهور» إلى المؤلف، بل أيضا لأن هذا الأخير لا يتوجه إلى المستوجب إلا كوسيط، ينقل عبره جوابه للجمهور أو القارئ الافتراضي.

يميز جيرار جنيت في النص الموازي العمومي L'auctorial public ذي النظام التوسطي بين المقابلة والمحاورة، منطلقا في ذلك من معيار زمني، تأخذ معه هذه الأجناس الخطابية للمحيط النصي أبعادا جوهرية تتصل بالماهية والمحتوى الخطابي.

أ. المقــابلة : وهي عبارة عن حوار مختصر ينجزه صحافي مع المؤلف، بمناسبة إصدار جديد. وعادة ما يتمحور الحوارُ حول هذا الإصدار، ويكون الغرض منه هو الإخبار والتعليق الذي يمس الخطاب والتيمات. إنها نوع من «السنن» أو «اللعبة الاجتماعية» التي تنخرط فيها «المقابلة»، متوسطة بذلك بين «عالم الكتب» و«عالم القراء».

ب. المحـــاورة : وهي عبارة عن حوار موسع ذي «استحقاق متأخر» وبدون مناسبة محددة، إلا إذا كانت مناسبة خاصة جدا كالحصول على جائزة مهمة. هذه المحاورة يجريها وسيط أكثر شخصانية Personnalisé واهتماما بالعالم الأدبي للمؤلف. وغالبا ما تنزاح المحاورة عن مجال العمل الأدبي، لصالح نوع من الاستعادة البيوغرافية التي تكون ملاءمتها كنص مواز غير مباشرة. إن أغلب الأعمال الحوارية Recueils d'entretiens تشكل اليوم «منجما للشهادات النصية الموازية» التي تدور حول ثلاثة محاور :

- الطقوس : (الأمكنة، الأوقات، الأوضاع، الأدوات، وثيرة الكتابة).
- التأويل : (وجهة نظر المؤلف حول دلالات بعض مكونات العمل).
- التقييم : (وجهة نظر المؤلف لتأكيد أو نفي تقييم سابق أو متأخر).

ويمكن أن نضيف إلى هذين الجنسين الخطابيين للمحيط النصي، نوعين آخرين يتميزان بنظامهما التوسطي المتعدد وهما : المحادثة Débat والمناقشة Colloque ، ويرتبطان بموقف يُحْمَلُ فيه المؤلف إلى محاورة بضعة أشخاص في سياق ثقافي معين.

4. 3. التعليق الذاتي المتأخر

يمثل هذا التعليق أحد الأجناس الخطابية للمحيط النصي العمومي ذي النظام المستقل. وهو ممارسة ثقافية حديثة نسبيا، لكنها لا تعدم أصولا في المرحلة الكلاسيكية التي كانت تستهلك بدرجة معينة التعليق النقدي عموما. لقد كان «التعليق الذاتي» في تلك المرحلة، جنسا مندمجا في الخطاب المذكراتي الصادر عن المؤلفين، حيث كانوا يستعيدون عبره «رسم ظروف تحرير العمل» والانعطافات المفاجئة التي يعرفها الإنجاز. وكانت هذه التعليقات جزءا من سرود الحياة التي يرغب المؤلفون في إشراك القراء في طابعها الذاتي الحميمي.

96) Ibid, Idem

إن «المرحلة الحديثة» هي دونما شك اكثر انفتاحا على مثل هذه السرود والمسارة .انفتاح قادم من مكان التعويض . إذ في الوقت الذي يجد فيه المؤلف غضاضة في إنتاج تأويلات ذاتية بخصوص عمله، فإنه ينخرط في نوع من «التعليق التكويني» المتصل بشروط الكتابة وسيرورات التأليف .

تنفرد الأجناس الخطابية للمحيط النصي المستقل، مقارنة مع الموسط، بـ «الامتياز الظاهر للاستقلالية» التي تحميها من إرغامات الحوار واحتمالاته ومخاطره أحيانا . إن أخذ المبادرة لإنتاج نص مواز يقترن لدى المؤلف بإمكانية السيطرة على خطابه . ثم إن طلب الجمهور، الضمني أو الظاهر، في غياب فاعلية حوارية توسطية مباشرة، ينهض مبررا لـ «إعفاء المؤلف من مؤاخذات كشف السر» الأدبي [97].

5. المحيط النصي الخصوصي

لا يتميز المحيط النصي الخصوصي، في كل الأحوال، بغياب قصدية التوجه نحو الجمهور أو بغياب النية في النشر . وقد تكون هذه القصدية حاضرة دون أن تمس طابعه الخصوصي والحميمي أحيانا . إضافة إلى أنه لا يكتسب عموميته، إلا وفق نوع خاص من التوسط، لا يكون فيه مخاطبه الأول «مجرد وسيط أو مناوب شفاف» يقترب من وضعية لا-شخصية، بل نوعا خاصا من المرسل إليه الذي «يتوجه إليه المؤلف في ذاته» [98]، دون أن يمنع ذلك من إمكانية انفتاح الرسالة، من خلاله، على مجموع أوسع من القراء، به تستحق تلك الرسالة وضعها الاعتباري كنص مواز . يميز جيرار جنيت في المحيط النصي الخصوصي بين نوعين :

أ. المحيط النصي الحميمي : l'epitexte confidentiel ويشمل نصوصا موازية يتوجه عبرها المؤلف إلى مرسل إليه خاص جدا، وعادة ما يأخذ هذا النوع من النصوص صيغة خطاب مكتوب (رسالة) أو شفوي (مسارة).

ب. المحيط النصي الشخصي : l'epitexte intime ويشمل نصوصا موازية لا يتوجه فيها المؤلف إلا إلى ذاته، كالمذكرات أو اليوميات أو ما يصطلح عليه النقد بما قبل النص(l'avant-texte) .

1.5. الرسائل

ويهمنا منها وظيفة الرسالة كمحيط نصي خصوصي . وهي الوظيفة التي ستنهض بها رسائل المؤلفين في القرن التاسع عشر خاصة، إذ أصبحت تتضمن نوعا من المُسارّة حول النشاط الأدبي للمؤلفين . وهذه الوظيفة تمارسها الرسالة على مخاطبها الأول، كما تحتفظ بأثرها بالنسبة للجمهور اللاحق أو بالنسبة لمؤرخ الأدب والأفكار . وإذا كان المؤلف، لا يملك أحيانا

---

97) Ibid, p 339
98) Ibid, p 341

فكرة واضحة عن مدى ملاءمة رسالته للجمهور القادم، فعلى القارئ الاحتراس في قراءته للوقوف الموضوعي على التقييم المطابق لحقيقة المؤلف، خارج كل تواضع ماكر أو تقريظ زائف . ومثلما تقدم الرسائل شهادات حول التصورات النظرية والأعمال المنجزة للمؤلفين، من حيث تكوينها، نشرها وتداولها، فهي تقدم أيضا شهادة عن الأعمال المجهضة، التي لا يبقى منها أحيانا إلا بعض التخطيطات أو المسودات .

2.5. نموذج رسائل رامبو

نحلل رسائل رامبو كنموذج للخطاب الرسائلي للقرن التاسع عشر، وذلك لإضاءة بعض خصائص المحيط النصي الخصوصي، وتجلية قضايا جوهرية في الحداثة الشعرية الأوروبية، كما في حداثة الشعر العربي المُعاصر .

تملك رسائل رامبو، رغم طابعها الخصوصي، من الخصائص الخطابية والتيماتية ما يجعلها متجاوزة للحظتها التواصلية الأصلية، لتنفتح، عبر نوع من الاسترداد النقدي، على مجال التداول العمومي، لتنهض داخله بوظيفتها كنص مواز . لكن ينبغي التشديد، في آن، على أن المخاطبين الأصليين لتلك الرسائل لن يتحولوا إلى مجرد وسطاء يقتربون وظيفيا من وضعية «لا - شخصية»، بل إنهم معلمون وأصدقاء وأنداد، ستتحول أسماؤهم ذاتها إلى نصوص موازية، تضيء الاختيارات الشعرية لرامبو .

أهم هذه الرسائل، هي تلك التي تمتد بين فترتي 1970 و 1975، فترة النشاط الشعري لرامبو، أي ذلك «الربيع» الذي تفجر لديه بين سن السادسة عشر والواحد العشرية. إن هذه الفترة القصيرة هي كل العمر الشعري الذي دشنه رامبو بـ «قصائد» وتوجهه بـ «الإشراقات» .

المخاطبون في رسائل رامبو هم كالتالي :

أ .تيودور دي بانفيل : شاعر برناسي وجد فيه رامبو، في رسالته الأولى إليه [99] «رومانسيا حقيقيا»، «شاعراحقيقيا» وأحد المنحدرين من سلالة رونسار Ronsard ، وظل يخاطبه بعبارة «أيها المعلم العزيز»، حتى وهو يهديه في رسالته الثانية قصيدة « ما يقال للشاعر بصدد الزهور »، التي هي عبارة عن «معارضة» شعرية لتوجهه الرومانسي الذي سخر منه رامبو وفضح تقليديته [100] .

ب .جورج إزمبارد : أستاذ رامبو بشارلوفيل، درسه البلاغة وجعله يكتشف الشعر الحديث .في كل رسائله إليه كان يخاطبه بعبارة «سيدي» أو «سيدي العزيز». وهي عبارة تكتنز من الحياد ما يجعلنا نعتقد بإحساس رامبو بعدم مديونيته لهذا الأستاذ بشيء، رغم ما هيأ نه من بعض شروط التكوين الشعري .

ج .بول دوميني : الشاعر الذي خصه رامبو برسالة الرائي، وكان قد قرأ له *Glaneuses* ، وتعرف عليه فيما بعد عن طريق أستاذه إزمبارد، وأهداه، في رسالته الثانية، قصيدة

(99 A. Rimbaud Œuvres des ardennes au désert, Pocket, 1990, p 305 et 306

(100 Ibid, p 322

«شعراء السابعة من العمر».

د .إرنيست دولاهاي : أحد أصدقاء الدراسة بشارلوفيل. ظل رامبو على صلة به، فراسله أكثر من مرة بعبارة «صديقي»، وكان يسر له ببعض مشاريعه الشعرية، ويلتمس منه بعض الخدمات.

هؤلاء إذن هم مخاطبو رامبو ومجتمعه الصغير، الذي شعر بالحاجة إلى التواصل معه، وفيهم الأستاذ والشاعر المعلم، والشاعر الند، والصديق العزيز. ويمثل خطاب رامبو إليهم عنصرا هاما من المحيط النصي الخصوصي للشعر الفرنسي في القرن التاسع عشر. إن قراءة تحليلية لإرادة القوة المعتملة في هذا الخطاب، لا تضيء فقط مسار شاعر كبير، بل اعتمالات الشعر في بلد ستشرق منه الحداثة على كل بقاع العالم.

وقبل التوقف عند رسالته الأهم «رسالة الرائي»، نشير، فيما يلي، إلى أهم التيمات «الانشغالات» التي أخذت ببال رامبو «الشاعر الشاب» :

أ . الربيع

«أنا أسمي هذا نوع من الربيع». هكذا صرح رامبو في رسالته الأولى للشاعر تيودور دوبانفيل . والربيع مجاز يقترن لديه بسن السابعة عشر «فترة الأماني والخيالات»، التي شرع فيها في صياغة قناعاته وأحاسيسه وكل «هذه الأشياء الخاصة بالشعراء[101]». إنه «الربيع» ذاته الذي جعل رامبو يصرح في الرسالة ذاتها بحماس وثقة : «سأكون برناسيا ... ! أقسم، أن أعشق دائما إلهة الفن والحرية[102]».

ب . الأخوة

«لست معروفا، لكن ماذا يهم ذلك ؟ إن الشعراء إخوة [103]». بهذه المحبة الصوفية، سوف يندفع رامبو في خطابه إلى تيودور دوبانفيل، ملتمسا منه نشر قصيدة *Credo in unam* في مجلة *Parnasse contemporains*.

ج . شقاء المغترب

«أنا مغترب، مريض، هائج، وحش مضطرب[104]». بهذه العبارة خاطب رامبو جورج إزمبارد، (25 غشت 1870)، مهنئا إياه بكونه لم يعد يقطن شارلوفيل، المدينة التي يجدها مجرد بلهاء بين المدن الصغيرة للريف. إن هذا الفضاء المفجر لشاعرية رامبو، هو ذات الفضاء الذي أصبح يراه مهددا لها بالنضوب. من هنا استعجاله الرحيل إلى باريس : فضاء الشعر والمغامرات البوهيمية. إن شارلوفيل لم تعد تسع الوحش الرابض في روح رامبو، وهي

101) Ibid, p 305
102) Ibid, p 305 et 306
103) Ibid, p 307
104) Ibid, p 308

بعزلتها القاسية لا تستطيع تغذية إلهامه، لذلك سيصرح لأستاذه « البريد لم يعد يحمل أي شيء للكتبيين إن باريس تهزأ منا بلطف وما من كتاب جديد !إنه الموت[105]» . لكن هناك ما مساه رامبو بـ خشبة الخلاص الأخيرة ، إنها مكتبة إزمبارد الموجودة بغرفته والتي أعطي إذن ولوجها، إلا أنه سرعان ما سوف يعلن بلهجة، تمتزج فيها الحسرة بالظفر، بأنه قرأ كل الكتب المتوفرة بالمكتبة، ولم يعد هناك من جديد يشفي الغليل [106].

د . المشاء عاشق الحرية

«كنت أرتدي ثيابا جديدة، وكان بإمكاني أن أبيع ساعتي اليدوية وأعيش الحرية[107]» . بهذه الهواجس خاطب رامبو جورج إزمبارد في رسالته الثانية إليه (2 نونبر1870) بعد عودته إلى شارلوفيل، وأكد له رغبته في الرحيل من جديد . لقد أقسم رامبو، في رسالته الأولى للشاعر تيودور دوبانفيل، بأن يعشق دائما إلهة الفن والحرية، وهاهو يؤكد في رسالته الثالثة (13ماي 1871) لأستاذ إزمبارد : أنا المبدأ [108].

إن تصميم رامبو على «العطالة » إلى حين مغادرة شارلوفيل أثار عليه سخط الأم. لذلك سيعترف في رسالته الثالثة إلى الشاعر بول دوميني(28 غشت 1871) لقد أثرت بسلوكي تصميما شرسا لأم أكثر صلابة من ثلاثة وسبعين إدارة من ذوات القبعات الرصاصية [109]. إن الحديث عن الأم بهذه الصيغة، يعكس روح التمرد لدى رامبو ورفضه لكل ما يحول بينه وبين باريس . ولقد سبق لوالدته، كما يوضح في الرسالة ذاتها، أن خيرته بين العمل بشارلوفيل أو مغادرة البيت بلا عودة، كأي طائش سينتهي به الأمر حتما إلى دخول إحدى المؤسسات الإصلاحية [110]. غير أن رامبو كان يعمل على الاستسلام لمصير أقوى من نبوءة الأم : إنه نداء الشعر ومهاوي المجهول. لذلك لن يتردد رامبو في اختيار «معركة باريس »، مؤكدا لبول دوميني «أنا مشاء لا أكثر، سأدخل المدينة الكبيرة بدون سند مادي» [111]. إنها المعركة الباريسية التي ستبدأ منذ أول يوم، ورامبو يستعد لها بفكرة العمل الحر، شريطة أن يكون «أقل امتصاصا للإنسان، لأن الفكر يستدعي أجزاء طويلة من الوقت [112]» . وقبل أن يختم رسالته إلى بول دوميني، سوف يرفع له رامبو هذا اللوم : « لماذا نوبخ الطفل غير الموهوب في علم الحيوانات، عندما يرغب في طائر بخمسة أجنحة ؟ ، لقد جعلوه يعتقد في طيور بستة ذيول أو ثلاثة مناقير» . إن رامبو يلفت بهذا اللوم إلى براءته «الغريبة» من كل الأفعال المنسوبة إليه .

105) Ibid, Idem
106) Ibid, p 308 et 309
107) Ibid, p 311
108) Ibid, p 312
109) Ibid, p 324
110) Ibid, Idem
111) Ibid, Idem
112) Ibid, Idem

هـ . إحراق الشعر

« أحرقه، أريد ذلك، وأعتقد أنك سوف تحترم إرادتي وكأنها وصية هالك، أحرق كل الأبيات التي كنت بليدا عندما قدمتها لك خلال إقامتي بدواي (Douai) [113]». بهذه القسوة على الذات يخاطب رامبو بول دوميني، في رسالته الثانية إليه 10 يونيو 1871، ملتمسا منه عدم التساهل مع «أشعاره». إن ما يمكن أن ينقذ الشعر من الحرق، بحسب المبدأ الذي ينطوي عليه التماس رامبو، هو سيره نحو التجديد بإصرار من يريد ارتياد المجهول ليستحق حداثة مطلقة [114].

و . إبداع وحشيات

«أكتب حكايات نثرية صغيرة بعنوان كتاب وثني أو كتاب زنجي . إنه عمل متوحش وبريء [115]». هذه إحدى أهم المُسارَّات التأليفية التي خص بها رامبو صديقة إرنيست دولافاي في رسالته الموقعة بـ(ماي 1879). وقد جاءت في سياق إعلان ضجره من شارلوفيل، الضجر الذي حاول التغلب عليه بالانشغال بالكتابة، لكنه سرعان ما سيعلن من جديد ضيقه الشديد بالمكان، بسبب فقره المدقع للمحفزات : « مصيري يرتبط بهذا الكتاب الذي لا مازال ينتظر مني إبداع بضعة حكايات متوحشة، لكن كيف يمكن إنجاز ذلك هنا [116]».

تكشف هذه المسارة، في رسالة رامبو، عن بعض وظائف المحيط النصي الخصوصي، نذكر منها ما يلي :

- وظيفة خطابية : تضيء التجنيس الشعري المركب للعمل، فهو يجمع بين مقومات «الكتاب» و «الحكاية» و «النثر» : « أكتب حكايات نثرية صغيرة بعنوان الكتاب الوثني أو الكتاب الزنجي [117]». وتكشف هذه الوظيفة، عن القرابة النصية بين مشروع رامبو وكتاب بودلير « سأم باريس »، الذي يحمل عنوانا فرعيا يشي بهذه القرابة «قصائد نثر صغيرة ».
- وظيفة تيماتية : تضيء نوعية المتخيل الشعري الذي يعشق رامبو ارتياده في مشروعه التأليفي، وفي كتاباته الشعرية بوجه عام .إنه متخيل :الوثنية، الزنوجة والتوحش .
- وظيفة عنوانية : وتتصل بالاحتمالات العنوانية، التي يقترحها رامبو لعمله الذي كان ما يزال قيد الإنجاز . يظهر أن رامبو كان يتأرجح بين عنوانين : «الكتاب الوثني» أو « الكتاب الزنجي». وبذلك يكون « الكتاب » هو الثابت فيما تكون الصفة هي المتحولة، وهي إذا كانت صفات متباينة، فإنها تلتقي في الإيحاء بوضعية الخروج عن القيم الأخلاقية والجمالية العامة. ومن الثابت تاريخيا أن رامبو سوف يستغني عن العنوانين لصالح عنوان ثالث هو فصل في الجحيم [118].

113) Ibid, p 322

114) يقول رامبو في **فصل في الجحيم** : il faut étre absolument moderne point de cantique : tenir le pas gagné
- Ibid, p 224

115) Ibid, p 328

116) Ibid, p 329

117) Ibid, p 328

118) Ibid, p 329

رسالة الرائي

تعتبر «رسالة الرائي» أهم وثيقة خلفها رامبو ضمن خطابه الرسائلي. وقد وجدت هذه الرسالة صيغتها الأولى المختزلة في خطاب رامبو إلى إزمبارد (13 ماي 1871)، لكنها سوف تأخذ صيغتها المستفيضة، يومين بعد هذا التاريخ، في رسالة رامبو إلى الشاعر بول دوميني. الرسالتان معا وُجِّهتا، طبعا، من شارلوفيل، دون أن تحمل أي منهما إسم : رسالة الرائي.

إن الرسالة التي تعنينا أكثر هي الثانية الموجهة من شاعر إلى شاعر، والتي اصطلح عليها النقد بـ «رسالة الرائي». ومنذ أن أخذت رسالة رامبو هذا الاسم، كَفَّتْ عن أن تكون محيطا نصيا خصوصيا. لقد تملكها النقد بهذا الاسم، وجعل منها «شأنا شعريا عاما». وهذا التملك النقدي للرسالة، سوف يرسم لها مصيرا آخر ضمن أوضاع تداولية وشعرية مغايرة. وفي ضوء ذلك نعتبرها بيانا شعريا «أصيلا»، قويا بأفكاره الجديدة التحديثية، وحادا بلهجته العنيفة، وصارما بأحكامه النقدية القاطعة. إن تراثا شعريا، طويلا وعريقا، سوف يتم وضعه دفعة واحدة موضع تساؤل وتقييم، ليتم الانتهاء إلى بقعة ضوء واحدة : بودلير ملك الشعراء [119].

لن تظل الرسالة حبيسة زمن الاستدعاء النقدي [120]، بل ستتطلع، في آن، إلى آفاق شعرية جديدة مؤسسة على مفهوم مبتكر للشعر والشاعر يرتبط بمقولة «الآنا آخر» وبمبدأ «اختلال الحواس». إنه البرنامج الذي يجعل من الرسالة بمثابة «نثر حول مستقبل الشعر»[121]. وستتدعم أكثر القوة التداولية للرسالة، كبيان مستعاد، من خلال تصميمها على منح مخاطبها ساعة في الأدب الحديث، وحرصها على مجاورة فاعلية التنظير بفاعلية التحقق النصي [122].

تنضاف إلى الرسائل المذكرات الشخصية وسجلات ما قبل النص، باعتبارهما أحد الأجناس الخطابية للمحيط النصي الخصوصي. فالمذكرات الشخصية قد تسجل، ردود أفعال المؤلف بخصوص نوعية الاستقبال الذي عرفه عمله، فضلا عن تقييمه الخاص لسيرورة التأليف، ولموقعه ضمن حركة الإنتاج والتلقي بشكل عام. وهناك حالات يتعذر فيها البحث ضمن مذكرات المؤلفين عن معلومات دقيقة ومفصلة حول تكوينية أعمالهم، وقد يرجع ذلك لفهم خاص للمذكرات كمحيط نصي خصوصي، كما قد يرجع لتركيبة نفسية ومزاج خاص يميز مؤلفا عن غيره.

أما ملفات ما قبل-النص التي يحتفظ بها تاريخ الأدب، فهي عبارة عن مخطوطات تركها مؤلفوها بعد موتهم، وتترجم، غالبا، حرصهم على توريثها للأجيال اللاحقة. من هنا

---

(119) Ibid, p 319

(120) نلخص نقد رامبو لتقليدية الشعر الغربي، على امتداد الألفي سنة السابقة، في النقط التالية : حياة لانسجام، حضور المتأدبين النظامين، هيمنة اللعب والترهل، مما أدى في نظره إلى «تعفن اللعبة» وغياب الشاعر خلاق.

(121) - Ibid, p 314 et 315

(122) Ibid, Idem

(123) Ibid, p 314 et 317

«فالرسالة الموضوعية والإيجابية لما قبل النص» ينبغي، أن تعاد كتابتها وفق الصيغة التالية : هذا ما سمح لنا المؤلف بمعرفته بخصوص الطريقة التي ألف بها كتابه [123]. وتنضاف إلى ملفات ما قبل النص وثائق «تكوينية» تتصل بالأعمال غير المكتملة، التي يتوفر تاريخ الأدب على نماذج منها بقيت دون خاتمة نهائية [124]. كما تنضاف إليها أفعال نصية تتصل بالمراجعة والتصحيح التي يعرفها نص سبق نشره. أفعال تفضي، في النهاية، إلى ما يضاعف ما قبل النص، بما يسميه جيرار جنيت، بما بعد النص Après-texte . وعموما فإن ملفات ما قبل النص وما بعده، تنسب مفهوم الاكتمال وتبطل قداسة النص، كما تضيء المسار الذي يقطعه ليصير «كتابا مطبوعا» خاضعا لاحتمال المراجعة.

إن معرفة الأجناس الخطابية للمحيط النصي، يساعد في قياس القوة التداولية التي يعرفها النص في مجتمعه الثقافي، كما يساعد في بناء ملامح المحتمل الشعري الحداثي التي يتكثف حضورها في البيانات ذات المقصدية النقدية والتنظيرية الواضحة. وتستطيع كل الأجناس الخطابية للمحيط النصي، مهما كان طابعها الخصوصي، الحميمي أو الشخصي، أن تمد القارئ بهذا القدر أو ذاك من المعطيات النظرية، الصريحة أو الضمنية، التي تمكنه من معرفة ما يجعل من النص كتابا وخطابا شعريا حداثيا في آن، مع الأخذ بعين الاعتبار التفاعلات البينية القائمة بين الأجناس الخطابية للمحيط النصي والمصاحب النصي، خاصة منها تلك الخطابات المشدودة، في سياقات تأليفية معينة، إلى فاعلية التنظير.

---

123) Seuils, op, Cit, p 364

124) Ibid, p 366

الفصل الرابع

بنَاءُ النَّص المُوازي في الشِّعْرية البيَانية

قبل الانتقال، في القسم الثاني، إلى بناء وتحليل عناصر النص الموازي المسيجة للشعر العربي المعاصر، نود أن نخصص الفصل الحالي لبناء عناصر هذا النص في الشعرية العربية القديمة .فإضاءة بعض أسرار اشتغال هذا المكون النصي والتداولي في هذه الشعرية، لا بد وأن يضيء لنا، في آن، بعض قوانين اشتغال هذا المكون، في التنظير للشعر المعاصر وتسييج نصوصه وتشريط تداولها، كما يمكن أن تسعفنا بفكرة واضحة عن تحولات مفهوم الشعر وإبدالاته، في التنظير كما في الممارسة النصية . إن مقاربة تحليلية لهذا المكون النصي، من شأنها أن تساهم في توصيف الحدود بين الشعر العربي القديم والشعر المعاصر، من داخل مكان نصي لم يحظ بالتأمل التحليلي اللازم. وبقي مقصيا في خانة النسيان، رغم حيوية دوره في بناء المعرفة الشعرية، إنتاجا وتداولا.

1. الشعرية البيانية

إن عودتنا للشعرية العربية القديمة هي أيضا عودة إعادة بناء، من مكان يتقاطع فيه التأمل الفكري الفلسفي مع الاجتهاد النقدي، لشاعرين عرب قدماء ومعاصرين. ومكان التقاطع هذا، وإن استند إلى خلفيات متباينة، من شأنه أن يجنح بالشعرية العربية القديمة جهة تصور تركيبي، يلائم أكثر أسسها الإبيستيمولوجية المشدودة بين قطبي التفكير الديني والتفكير اللغوي المنخرط في بناء الذات القومية، وصيانة اللغة مسكنها الرمزي .

تأتي فرضية «الشعرية البيانية » كإعادة بناء للقدامة الشعرية من مقترح موسع انتهى إلى بنائه وتحليله محمد عابد الجابري ضمن مشروعه لنقد العقل العربي [1] . وهي فرضية قائمة من جهتنا على تحويل وتخصيص لما يندرج عند الجابري ضمن نظام معرفي أوسع هو : النظام

---

1) محمد عابد الجابري ، **بنية العقل العربي**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة 1993 .

المعرفي البياني . نظام لم يعفه طابعه المؤسسي المهمين [2]، من الانخراط في علاقة صراع مع العرفان والبرهان كنظامين معرفيين نازعاه، بدرجات مختلفة، شرعية البحث والتأويل، والدود عن ملكية الحقيقة [3]. يحدد الجابري النظام المعرفي البياني كالتالي:

« البيان كفعل معرفي هو الظهور والإظهار والفهم والإفهام، وكحقل معرفي هو عالم المعرفة الذي تبنيه العلوم العربية الإسلامية «الخالصة»، علوم اللغة وعلوم الدين، وتتركز الممارسة النظرية داخله على وضع قوانين لتفسير الخطاب المبين، الخطاب القرآني أساسا [4] ».

يقدم النص ثلاثة مداخل للنظام المعرفي البياني:

- الحد : فعل معرفي يتّصل ببيداغوجية «الوضوح» التام.
- المرجع : الاستناد إلى العلوم العربية الإسلامية «الخالصة».
- الوظيفة : تفسير الخطاب القرآني.

تلتئم هذه الأبعاد الثلاثة (الحد، المرجع، الوظيفة) في صياغة خصوصية النظام المعرفي البياني، الذي نشتق منه، بدورنا، فرضية الشعرية البيانية، باعتبارها شعرية مشدودة إلى «تفسير الخطاب القرآني»، ومستنفرة لمرجعيات لغوية ونحوية وبلاغية وفقهية لبناء الذاكرة الثقافية، وامتلاك شرعية التأويل، انطلاقا من نموذج «الشعر الجاهلي»، الصرح الثقافي للقدامة المصانة.

إن «عصر التدوين»، كزمن معرفي وإيديولوجي، هو الزمن الذي شرط بناء الشعرية البيانية». وقوانين اشتغالها. فهي شعرية منبثقة من حاجيات التدوين والتقعيد لدائرة الخطاب العربي، الذي اتسع ليشمل الشعر والخطابة والترسل وفنون أخرى من القول «البياني [5]». ولعل إرغامات التدوين هذه، هي ما سيجعل الفعل الشعري فعلا معلقا بين هواجس اللغوي والمفسر والناقد المنظر لنموذج القدامة الشعرية المستعادة.

لقد تحددت الشعرية البيانية إذن في هذا السياق، «ضمن تفكير من طبيعة إبيستيمولوجية [6]»، وعلى ضوئه «اعتبر الإنتاج الشعري الذي جمعه اللغويون، متنا على درجة كبيرة من التمثيلية ينبغي استخدامه لصياغة المعارف اللغوية»، وإضفاء الشرعية على الاستعمالات وحتى التأويلات الممكنة. إن اللغويين الذين شكلوا في هذه المرحلة، ما يسميه جمال الدين بن الشيخ بـ «هيئة العلماء»، طرحوا للتداول الثقافي متنا شعريا حظي بإجماع «ليس لأحد أن يخرج منه» كما يرى الجمحي [7]. ومن ثمة، أصبحت المعرفة المتعلقة بالشعر

---

2) المرجع نفسه، ص556.
3) يعتبر الجابري أن النظام المعرفي والأساسي والرسمي، على الأقل في عصر الترجمة، هو البيان. فهو صاحب الدار وهو الذي يملك الشرعية والمشروعية.
- المرجع نفسه، ص 416.
4) المرجع نفسه، ص 556.
5) المرجع نفسه، ص 14.
6) جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية**، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1996، ص 7.
7) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

متشكلة في علم، يقع تحت سلطة هؤلاء العلماء الذين مثلوا «طبقة تحترف المعرفة وتضطلع بتوضيحها وتنظيمها ونشرها[8] ».

في سياق هذه الهواجس، ذات الطبيعة الابيستمولوجية المتصلة بعصر التدوين، تشكلت الشعرية البيانية في إطار «وضعية علمية» عرفت ارتقاء قويا للغوي كعالم « يؤسس حضارة الكتابة وطرائق تفكيرها[9]، انطلاقا من شفوية الشعر الجاهلي ذاتها ذات الصلة الشديدة بطبيعته الانشادية[10]. لقد تحول هذا الشعر «بوصفه ممارسة لغوية نموذجية»، عن طريق الرواية المتفحصة المكتوبة، إلى ضامن لصفاء الذاكرة الجماعية ولقوة اشتغالها في النماذج الشعرية اللاحقة. ذاكرة ظلت تحت المراقبة الدائمة للغوي الحريص على البداوة «صرح المرجعية الكبرى [11] « المسعفة في » إعداد لغة عربية موحدة ذات معجم مدون ومقعد نحويا، لغة تستجيب لحاجيات ومتطلبات العلوم الأصلية [12]».

لقد اندمج الإبداع الشعري في هذه الوظيفة منذ أن طرد محمد (ص) الشعراء من القبيلة[13] وأصبح الشعر في خدمة علماء اللغة بمباركة الخطاب النقدي الذي شرع في تعيين الخصائص اللازمة للشعر، المؤمنة لوظيفته المحافظة انطلاقا من تصور معياري، يجعل الناقد غير بعيد عن الصراف «رجل الصناعة»، الذي يملك وحده شرعية الحكم على القيمة سواء بالاستحسان أو الاستهجان [14]. إن معيارية الشعرية البيانية التي ستتأكد مع شاعرين آخرين، تعتبر وضعا مشتركا لكل الشعريات القديمة .لقد كان ة علم جمال العصور الوسطى أداة أساسية للبحث عن الخطأ [15]».

بتضافر جهود اللغوي والناقد، باعتبارهما « العلماء » و «رجال الصناعة»، سوف سيتسلم الشاعر لمصير مرسوم بعناية. فهو لم يعد غير ذلك « المؤول الغنائي لتاريخ والشاهد على عظمة، وحارس القيم العليا »[16]، خصوصا، بعد أن كف عن التحرك داخل منطقة «الإلهام السحري [17] »، وأقامته المدينة، بعد مجيء الإسلام، داخل الحدود الإنسانية بشكل

---

8) المرجع نفسه، ص 8.
9) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
10) أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى 1985، ص 5، 6 و7.
11) جمال الدين بن الشيخ، **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص36.
12) المرجع نفسه، 8.
13) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
14) يحدد جمال الدين بن الشيخ الأصل الصيرفي لمفهوم النقد في الشعرية البيانية فيقول : « لا ننسى المعنى الدقيق لكلمة « نقد» التي تدل على عملية فرز، تهدف إلى التعرف على القطعة النقدية غير الزائفة .ويفسر الجمحي مصطلح «ناقد» بهذا المعنى بالضبط وهو بصدد الحديث عن الدرهم والدينار».
-المرجع نفسه، ص13.
15) رجع نفسه، ص32.
16) المرجع نفسه، ص293.
17) لقد أصبح الشعر، كما يرى جمال الدين بن الشيخ «ممارسة لغوية، أي فعل إنساني .هذا التأكيد له أهمية عميقة، فما كان يعتبر في السابق غير قابل للوصف وسحريا في أقصى الحدود، وما كان يقدم بوصفه عملية مبهمة يقودها الإلهام، بل يقودها شيطان أليف، قد وضع ضمن حدود معرفة مضبوطة وممارسة خاضعة للدراسة النقدية ».
- المرجع نفسه، ص 12 و13.

نهـائي [18]. إنها شروط جديدة، جعلت من الشعر « صناعة » تنهض بها إرادة مقيدة خاضعة لمتطلبات متنوعة [19]، وتراقبها إرادة قوة لغوية ونقدية، حريصة على سلامة الذاكرة الجماعية. لقد حلم اللغويون دائما، كما يقول جمال الدين، «بعودة نهائية إلى صمت الشعر الذي ربما سمح لهم، بكل اطمئنان، بالتنظير في سلام، انطلاقا من متن أصبح ثابتا[20] ». إن صـمت الشعر لا يعني سوى انسحاب الشاعر من فضاء التجربة والواقع الحي المباشر، وغرقه في سمك النماذج القبلية التي لا مجال معها لعزلة المبدع ولا لفردية الإبداع.

هذه إذن، هي الرهانات الثقافية والإيديولوجية التي صاغت معيارية الشعرية البيانية في عصر التدوين، لتظل بها موجهة حتى بعد انتهاء عصر المهام المستعجلة. إن الشعر «المحدث» لم يفلت بذلك من قوتها التي ستتدثر بستار من الموضوعية مع صعود الناقد «العادل»، الذي يرغب في تكريس قدامة متجددة تحتوي الشعر المحدث، ولا ترفض إلا الناتئ منه [21]. لقد تم التعبير، ضمن هذا السياق الجديد في ذاك الوقت، عن عدم كفاية النموذج اللغوي في فهم الآثار الشعرية، الشيء الذي عجل بنقل مهمة حماية مؤسسة الشعر إلى الكتاب-النقاد. لننصت للجاحظ، البياني الكبير، في هذا النص المشهور:

«طلبت علم الشعر عند الأصمعي فوجدته لا يعرف إلا غريبه، فرجعت إلى الأخفش فوجدته لا يتيقن إلا إعرابه. فعطفت على أبي عبيدة فوجدته لا ينقل إلا ما اتصل بالأخبار وتعلق بالأيام والأنساب. فلم أظفر بما أردت إلا عند أدباء الكتاب [22]».

ولم يكن هؤلاء الحماة الجدد أقل معيارية، خاصة في المقامات الشعرية الرئيسة التي تتصل بالأغراض الشعرية الظافرة و«المربحة» في آن، كالمديح والرثاء والهجاء [23]. إن مؤسسات تداول الشعر ومناسبات استهلاكه كثيرا ما كانت تفرض على الشاعر الاغتراف من الخطاطات الذهنية الجاهزة، خاصة على مستوى البناء المعماري والتغريضي للقصيدة. فالقدامة ستنتصر إلى حين مجيء الشاعر «المنظر»، المصنف لمختارات شعرية دالة على مكنة ومرجعية نادرتين، الشاعر الذي يعرف كيف يزاوج بين الوفاء للتقاليد، ومتطلبات الفن العسير الذي يحول اللعبة الشعرية إلى أرض اللغة أساسا، متوجا بذلك جهودا سابقة، سوف تلتحق بمذهبه

---

18) المرجع نفسه، ص 50.

19) المرجع نفسه، ص 51.

20) المرجع نفسه، ص 28.

21) يحدد عبد الفتاح كيليطو بمصطلح القدماء (القدامة الأولى) ما يلي: « القدماء إجمالا هم شعراء الجاهلية، ومعاصرو البعثة النبوية وشعراء بني أمية، ويقدمون عموما فضاءا شعريا لم يعرف انقلابا حاسما. وتتفق الكتب المدرسية على القول بأن الشعر الأموي لا يختلف عن الجاهلي إلا بسيمات ثانوية ».
عبد الفتاح كيليطو: **المقامات**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1993، ص. 63.

22) جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 109.

23) يرى جمال الدين بن الشيخ أنه «خلال الفترة التي نهتم بها، يتم التمييز بسهولة بين إنتاج «رسمي» يتألف من مدح ورثاء وهجاء، وهو إنتاج أكثر إتقانا ووفرة، وآخر أكثر عفوية، وشخصي جدا، مؤلف من ندب وخمريات أو حكميات ».
المرجع نفسه، ص 111.

لتكرس «سلطة البديع[24]»، ولتفقد الشعرية البيانية قليلا أو كثيرا من مقوماتها الجوهرية، دون أن تتمكن في النهاية من إعادة ربط صلة الشعر بالحياة، بالواقع وبالتجربة الحية، فردية كانت أم جماعية [25]، الشيء سيجعله رغم المحاولات رهين متعاليات «الشعرية البيانية».

إن الشعرية البيانية، وانتقالها من سلطة اللغوي إلى سلطة الناقد وغيره من حماة الأدب، لا تنظم مجال القول الأدبي بشكل جزيري يفقد تجاوباته الأساسية مع حقول المعرفة الأخرى .بل هي جزء أساس من «النظام المعرفي البياني» الذي يتأسس بصورة منظمة على منعقد من المعارف اللغوية والنحوية والفقهية والكلامية، التي كان «يستقطبها مركز اهتمام واحد، هو النص الديني الأساسي: القرآن الكتاب المبين»[26]. لذلك فتخصيص هذه الشعرية بالبحث لا يشكل بالنسبة لنا إلا خطوة إجرائية تمكننا أكثر من فهم ملائم للشعرية العربية القديمة، في ضوء النظام المعرفي المتحكم في قضاياها ورهاناتها، مادمنا مقتنعين، مع عبد الفتاح كيليطو، بأن «الدراسة المنفصلة للعلوم العربية تمنع عموما من إدراك القاعدة المشتركة التي تقوم عليها [27]»، والمتمثلة أساسا في التعلق بـ«الأصل[28]».

من أكثر القضايا التي شغلت الشعرية البيانية ووجهت نظام اشتغالها نذكر إشكالية اللفظ والمعنى، وهي الإشكالية التي ظلت، على امتداد القرن الثالث والخامس للهجرة «على رأس القضايا البيانية التي استأثرت باهتمام المتكلمين والبلاغين فضلا عن النحاة واللغوين وعلماء أصول الفقه» [29]. إنها الإشكالية المنعقدة حول قضية «إعجاز القرآن[30]»، بما هي قضية دينية ذات تواشجات فكرية وثقافية، جعلت من الشعرية البيانية شعرية متعالية، لا تنطلق من الشعر المحكوم بخطاطات لغوية ذهنية قبلية، إلا لتجعل منه مساهما في حل معضلات ثقافية

---

24) يعتبر جمال الدين بن الشيخ أن الشكل في شعر البديع «يندمج في سلسلة من المواضعات، لكنه ينفلت منها أيضا .إنه يخلق لنفسه فضاءه الخاص وحركته الخاصة .فعندما يلجأ الشاعر إلى المقومات الأسلوبية، فهو يقوم بجرد لعالمه الاستعاري الفني، ويستعمل الوسائل الصوتية الأشد تنوعا، وهو باختصار يقيم سلطة البديع».
المرجع نفسه، ص155.

25) يرى جمال الدين بن الشيخ أنه، إذا كنا لا نستطيع أن نلوم الشاعرين أبي تمام والبحتري المنحدرين من أصول شعبية، عن كونهما مداحين بمقابل فإنما «قد نستغرب من كون المجاعة والأوبئة وشروط الحياة القاسية لم تولد لهما نفسا شعريا جديدا».
المرجع نفسه، ص69 و 70.

26) **بنية العقل العربي**، مرجع سابق، ص 14.

27) المقامات، مرجع سابق ص 61.

28) يرى عبد الفتاح كيليطو أنه «حين ينصح ابن قتيبة الشاعر بعدم التجديد، فإنه يتوافق مع النحوي والفقيه اللذين يؤكدان تعلقهما بالأصل». ويرى الجابري أن «العقل البياني فاعلية ذهنية لا تستطيع ولا تقبل ممارسة أي نشاط إلا انطلاقا من أصل معطى».
المقامات، مرجع سابق، ص61.
بنية العقل العربي، مرجع سابق، ص 113.

29) المرجع نفسه، ص 77.

30) خصص محمد بنيس جزء من مقدمة كتابه «التقليدية» لقراءة تفكيكية لمتعاليات الشعرية العربية القديمة التي تجعل منها فرعا ملحقا بالدراسات القرآنية. يقول محمد بنيس: «الشعرية العربية ملحقة بالدراسات القرآنية أو مشتقة منها . بمعنى أن قضاياها وحلولها ليست بالضرورة مختصة بحقل النص الشعري، من هنا ينبثق مشهد القصيدة المعلقة بين المقدس والمدنس».
محمد بنيس، **التقليدية**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1989، ص 43.

وتأويلية لا علاقة لها بالشعر، كفاعلية ثقافية مخصوصة .إن هذا الوضع، هو ما جعل من سؤال الشعر والشعرية سؤالا مكبوتا كما تذهب إلى ذلك فرضية محمد بنيس [31] .

من أهم الشاعريين البيانيين، الذين دشنوا القول في إشكالية اللغة والمعنى، وطبعوها بميسمهم الخاص، نذكر الجاحظ [32]، الذي طرح تصورا يفصل بين قطبي الثنائية البيانية، في اتجاه تكريس أسبقية المعنى وجاهزيته وتابعية اللفظ وخارجيته . وفي ذلك ملمح آخر من ملامح متعاليات الشعرية البيانية، يقول الجاحظ :

«المعاني مطروحة في الطريق، يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك [33]» .

لا يفصل هذا النص بين اللفظ والمعنى، إلا ليطرح فصلا آخر يتصل بالشكل والمضمون. فالشكل مسنن وجاهز لاستقبال مضمون مدلل «مطروح في الطريق » . وليس الماء المترقرق بينهما، إلا افتتانا بمعنى لطيف ينكسب بوضوح في لفظ «شريف [34]»، في نوع من الاستعادة الطقوسية التي تجعل مضمار الشعر ينحصر في جودة اختيار الأوزان والألفاظ والبناء . وهي بعض من عناصر عمود الشعر، التي سوف يجردها المرزوقي من فسيفساء من النصوص البلاغية والنقدية المتنوعة، ليمنحها حضورا نقديا مكتملا ، ضمن مقدمة شرحه لديوان الحماسة.

وهاهو نص آخر، له دلالة قوية في سياق إشكالية اللفظ والمعنى، باعتبارها إشكالية لها تجاوباتها البلاغية والنقدية المتحكمة في صياغة الشعرية البيانية. يقول الجاحظ :

«فإذا كان المعنى شريفا واللفظ بليغا ، وكان صحيح الطبع بعيدا من الاستكراه، ومنزها عن الاختلال مصونا عن التكلف، صنع في القلوب صنيع الغيث في التربة الكريمة[35] » .

صفة واحدة تكفي لوصف « المعنى ». إنها صفة «الشرف » المستمدة من علم الأنساب. فإذا كانت المعاني مطروحة في الطريق، فالشاعر ينتقي منها «الشريف » فقط، ثم يختار له ما يناسبه من الألفاظ . إن اللفظ ينتقي لنفسه في نص الجاحظ كوكبة من الصفات، تجعله محط احتفاء فائق، فهو «البليغ »، «الصحيح »، «المنزه » الذي لا تستقيم جودته، إلا بالصدور عن

31) يعتبر محمد بنيس أن «متعاليات الدراسة القرآنية واللغوية العربية القديمة، ثم متعاليات كتاب الشعرية لأرسطو تركت الشعرية خارج الشعر و الشعر العربي خصوصا .لذلك نتقدم بفرضية هي أن الشعرية العربية دراسة مكبوتة » .
المرجع نفسه، ص 44 .

32) يذهب الجابري إلى أن الجاحظ هو الملهم لنظرية «النظم » التي سيدشنها الجرجاني، ويرى أن من جاءوا بعده، أخذوا منه فقط أهمية اللفظ في العملية البيانية.
بنية العقل العربي، مرجع سابق، ص 79 .

33) المرجع نفسه، ص 77 و 78 .

34) يقول الجاحظ : كلما كانت الدلالة أوضح وأفصح، وكانت الإشارة أبين وأنور، كان أنفع وأنجع، والدلالة الظاهرة على المعنى الخفي هو البيان الذي سمعت الله عز وجل يمدحه .
الجاحظ ، **البيان والتبيين**، الجزء الأول، تحقيق وشرح عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ص75 .

35) المرجع نفسه، ص 83 .

«الطبع» والابتعاد عن «التكلف». إننا أمام ثنائية أخرى، سيمتد أثرها إلى نقد «المعنى» ذاته، ليشرط بذلك نظام اشتغال الشعرية البيانية، في انشدادها إلى «العذوبة (الماء) و «الجزالة» و «السهولة» و «السلاسة» و «الرونق» و «البهاء» و «الطلاوة» مع «صحة السبك والتركيب والخلو من أود النظم والتأليف[36]». إنها كوكبة من الصفات الدالة على افتتان صارخ بالكلام الشعري، الذي يحرص على سلامة اشتغال الذاكرة الجماعية بمعاييرها اللغوية وخطاطاتها الذهنية .معايير وخطاطات ستنتقل إلى حماية «الناقد»، الذي سينهض بوظيفة توجيه الشعر المحدث لتأمين قدامة متجددة. إن انشداد الشعرية البيانية إلى قبلية المعنى وأولوية اللفظ، في تضايف مع ثنائية الطبع والتكلف، ستكون له عواقب إبيستمولوجية خطيرة في النظر إلى اللغة العربية، كلغة مكتفية بذاتها غير قابلة للهجرة إلى اللغات الأخرى أو النزول ضيفا على آدابها. إن «معجز» العربية «البياني[37]»، الذي أشبع أوصافا، وغذى افتتانا دائما ومتجددا، سيتحول إلى عائق يحول دون التفاعل مع الآداب الجميلة للغات الأخرى، خاصة المآسي اليونانية الباذخة، الشيء الذي سيجعل من الشعرية البيانية، شعرية مغلقة وغير حوارية. وبذلك تتأكد سمة أخرى من طابعها المتعالي.

ثنائية أخرى ستعرفها الشعرية البيانية . وستنبثق من قلب التفكير الابيستيمولوجي الذي جعل منها مدللا لرهانات التأويل القرآني وحاميا للذاكرة الجماعية المهددة في وحدتها ونقائها باختراقات الثقافات الأخرى الدخيلة .يتعلق الأمر بثنائية القديم والمحدث، وما واكبها من ضرورة تجاوز موقف اللغوي القاصر والمحرج [38]، إلى موقف الناقد، الشاعري البياني الجديد، الذي ينظر للشعر الجيد ويبرمج المستقبل تبعا لنموذج الماضي [39]. لقد تحول الموقف اللغوي المتزمت إلى موقف نقدي، مستعد لإنصاف النموذج المحافظ من الشعر المحدث، الذي يؤمن استمرارية قدامة متجددة، تساهم في استقرار بنيات المتخيل الشعري والمؤسسات القائمة على حمايتها.

من داخل الخطاطات الغرضية الذهنية للشعرية البيانية، سيخوض محدث شعر البديع مغامرة نظم القصيدة معيدا النظر في العلاقة بين اللفظ والمعنى، بين الشعر والواقع، في اتجاه «المغالاة» في «إرخاء الرابطة التي تجمع الواقع بالعبارة [40]»، عاملا، في آن، على رفض

---

36) أبو الهلال العسكري، **كتاب الصناعتين** (الكتابة والشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، بيروت 1986، ص 57 و 58.

37) يقول الجاحظ : «وقد نقيت كتب الهند وترجمت حكم اليونان وحولت آداب الفرس، فبعضها ازداد حسنا وبعضها ما انتقص شيئا .ولو حولت حكمة العرب لبطل ذلك المعجز الذي هو الوزن. مع أنهم لو حولوها لم يجدوا في معانيها شيئا لم تذكره العجم في كتبهم».
تكوين العقل العربي، مرجع سابق، ص79.

38) نمثل لذلك بموقف اللغوي ابن الأعرابي .ويرى جمال الدين بن الشيخ بأن أبي تمام «كان يلام على تقصيه المغرق في ميدان اللغة، حتى صار هو وحده القادر على فهم قصائده»، لقد كانت «هيئة التزكية تحس أن أسس سلطتها نفسها موضوعة موضع الطعن»، الشيء الذي يعري «حدود نزعة أكاديمية» تجاوزها الشعر.
الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 108.

39) **المقامات**، مرجع سابق، ص61.

40) **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص 107.

السلطة القضائية للثنائيات (الطبع والتكلف) التي تريد للشعر أن يضل رهين تمرينات مدرسية، ومحاكاة ساذجة لواقع لم يعد قائما إلا في السجلات الذهنية للغويين وورثتهم من النقاد. إن مواضعات الشعرية البيانية، إذا كانت توجه الإبداع، خاصة على مستوى البرنامج الغرضي والبناء المعماري لأجزاء القصيدة، فإنها لم تكن تسيطر عليه. ومن ثمة، يمكن الملاحظة، مع جمال الدين بن الشيخ، بأن أساليب البديع، لعبت دورا أساسيا في تطور العمل الشعري. فالشاعر المحدث، مع المهيمنة الجمالية الجديدة، لم يعد «مجرد ناقل لفيض غنائي، بل [أصبح] يبنين خطابه ويصل بشدة بين عناصره، حريصا على التنسيق الصوتي، ملونا معانيه تلوينات لا نهائية [41]».

لقد انتقل الرهان الشعري إلى مدمار القصيدة ذاتها، إلى بنيتها الداخلية باعتبارها أصبحت تشكل المكان الطبيعي لتجربته، وذلك من داخل احترام مواضعات شعرية استمرت في عزل الشاعر عن ذاته وواقعه، وما يمكن أن يلتئم بينهما من علاقات تهدد بتفجير النماذج الذهنية الجاهزة. إن «الحداثة الخمرية أو الغزلية» التي كان يؤمل أن تعيد ربط الشعر بالذات، سرعان ما تم «احتواؤها ووضعت على مسار آمن، لا ضرر منه»[42]. لقد كانت رهانات البديع نوعا من انكفاء الخطاب على ذاته، خاصة بعد أن هيمنت سلطة النماذج الذهنية، ومنعت الشاعر من الإنصات لنبض الواقع [43].

إن «المدرسة الشكلانية» التي مثلها أبي تمام على رأس مذهب البديع، حركت الشعر لكنها لم تغيره. وقد شكل نقلها لرهان الشعرية، إلى حقل العلاقات اللغوية والدلالية، بحثا عن متنفس. إنه متنفس الغموض والاحتمال والتعدد الدلالي[44]، المنطلق من شعر «الروية»، بدل «البديهة» أو الارتجال[45]. وهي كلها علامات تؤكد تململ الشعر في اتجاه أفق الكتابة قبل تفجير بناء القصيدة برمته وانهيار المفاهيم المسيجة له.

2. الشعرية البيانية ونصها الموازي

للشعرية البيانية نصوصها الموازية غير المفكر فيها. وهو وضع مشترك بين جل الشعريات

41) المرجع نفسه، ص 166.

42) المرجع نفسه، ص 298.

43) نشير بذلك مثلا إلى عدم تجاوب أبي تمام والبحتري مع ثورات الزنج والقرامطة، ومع المجاعة والأوبئة وشروط الحياة القاسية في القرن الثالث للهجرة.
المرجع نفسه، ص 69.

44) نختلف مع موقف الجابري من ظاهرة البديع. فهو لا يمثل بالنسبة لنا «محسنات تقوم بمهمة إبيستيمولوجية هي تعويض الفراغ وإخفاء التناقض على صعيد المعنى». إن هذا الرأي، في نظرنا، محكوم بنزعة علموية برهانية تخطئ خصوصية العمل الشعري عموما، والشعر المحدث خصوصا، باعتباره ممارسة انشغلت في حدود معينة بسؤال الشكل واللغة والانفتاح الدلالي.
تكوين العقل العربي، مرجع سابق، ص 108.

45) قال ابن الرومي:

نار الروية جد منضجة ... وللبديهة نار ذات تلويح
وقد يفضلها قوم لعاجلها ... لكنه عاجل يمضي مع الريح

الشعرية العربية، مرجع سابق، ص130.

القديمة . وضع يجعل الرهانات المعاصرة المتعلقة بالشعرية رهانات معلقة، مثلما يجعل الشعرية القديمة، شعرية «عارية »، بعد أن حرمت من التفكير في نصوصها الموازية التي تجعل منها خطابا شعريا . كيف إذن يمكن للشعرية أن تتملك ماضيها لحسابها الخاص، في الوقت الذي تظهر فيه مفرغة من هذه النصوص، وكأنها كانت تتقدم في صيغة صامتة، بكماء، وغير معنية بضمان تداولية أفضل لنصوصها، حتى في زمن التدوين والمهام الثقافية الكبرى، التي انتقلت معها الثقافية العربية القديمة إلى حضارة المخطوط والكتاب[46].

إذا كانت الشعرية البيانية قد تم التفكير فيها ضمن الأوضاع الإبيستمولوجية لعصر التدوين، فمعنى هذا أنها ظلت محكومة في كثير من آلياتها اللغوية والشعرية والجمالية بشفوية القصيدة الجاهلية، وبشفوية روايتها التي حملت معها كثيرا من تصحيفات الرواة المرممة لثقوب الذاكرة . تصحيفات يمكن أن تؤول بذاتها كنصوص موازية، تضيء بعضا من رهانات الشعرية البيانية وهي ترفع من أسهم الرواة واللغويين، وترقيهم إلى وضعية علمية لولوج عهد التقييد والكتابة .

إن الشعرية البيانية، وهي تدون الشعر : «معجز» الجاهلية[47] في ضوء **القرآن** : معجز الإسلام وبحافز منه، قد حملت معها كثيراً من أعراض الشفوية الجاهلية (الإنشاد)، وكثيرا من نشاطاتها الثقافية وعلى رأسها رواية الخبر . فرواية الخبر، بما يقيدهما من إسناد، هي استمرار لبنية الثقافة الشفوية في قلب العلم المكتوب والمقيد، الذي أريد به حماية الذاكرة الجماعية وضمان نقائها واستمرار نشاطها . إن رواية الشعر، خاصة بما يصاحبها من تصحيفات ويسيجها من أخبار، تتخذ لدينا وضعية فرضية تقول بشفوية نظام النص الموازي المسيج لنصوص الشعرية البيانية . شفوية لا تنحصر في نظام نقل المعرفة الشعرية، بل ترتبط أيضا بنظام اشتغالها . وفي ضوء هذه الفرضية نفسر غياب النصوص الموازية خاصة منها المصاحبات النصية التي تكون من توقيع الشاعر سواء على مستوى الدواوين الشعرية (عناوينها تصنيفاتها فهارسها)، أو على مستوى القصائد الشعرية (عناوينها أو مؤشرات إهدائها)، خاصة عندما يتعلق الأمر بأغراض لا شخصية كالمديح أو الرثاء . في مقابل غياب هذه النصوص الموازية الذاتية الموقعة من قبل المؤلف، نجد حضور نصوص موازية غيرية موقعة من قبل الآخر، كفاعلية ثقافية تنهض بمهمة جعل الخطاب شعرا مندرجا في مؤلف يجد مكانه ضمن أحد أجناس المعرفة الشعرية كالدواوين الشعرية المفردة أو المختارات الشعرية القبلية أو الجماعية، وما تستدعيه من نصوص موازية أخرى كالعنونة والتقديم والشرح والتغريض والفهرسة، بل والتحقيق أيضا، خاصة عندما تندمج تلك الأعمال في أفق أزمنة ثقافية مغايرة لزمنها الأصلي، فتكون مرغمة على خوض تجربة جديدة في التلقي، ضمن شروط استقبال جديدة غالبا ما تكون موسومة بـ «الغرابة ».

46) المرجع نفسه، ص8.

47) يذهب محمد بنيس إلى أن «الإعجاز غَيَّر مكانه ولم يلغه . غير مكانه في الثقافة العربية ذاتها، بحيث أصبح الشعر العربي القديم، وفي مقدمته الشعر الجاهلي هو المعجز العربي ». **التقليدية**، مرجع سابق، ص 56.

في إعادة بنائنا لنظام النص الموازي في الشعرية البيانية، نصادف فسيفساء من النصوص والعلامات التي تفيدنا في تحقيق هذا الرهان، مع ما يستدعيه ذلك من تدخل تأويلي، به نزيح الغرابة عن هذه النصوص ونتمكن بالتالي من النظر إليها في كامل الضوء الذي يوضح دورها الحيوي في مصاحبة الشعر، تنظيرا، وتداولا وتقييما، بما يتلاءم مع مقصديات الشعرية البيانية ويستوعب الإبدال المتحقق في الكتابة الشعرية في القرن الثالث والرابع للهجرة.

سنتوقف ضمن مشروع إعادة البناء هذا، عند ثلاثة حقول معرفية، يلتئم بينها تواشج واضح في صياغة الملمح المعياري المتعالي للشعرية البيانية. وهذه الحقول هي : الحقل الديني، الحقل الشعري، والحقل النقدي، مع ما يستدعيه الحقلان الأخيران من تداخل، بحكم ارتباط النقد بموضوع المعرفة الشعرية، ضمن خصوصية ثقافية، هي خصوصية الزمن القديم.

3. القرآن ونصوصه الموازية

تسمح لنا « علوم القرآن بإعادة بناء النص الموازي في الحقل الديني. فالقرآن : تسيجه مجموعة من النصوص الموازية، التي بها، يتحول الوحي إلى كتاب معجز. كتاب سيتحدد، في ضوء مشكلاته التأويلية، المصير المتعالي للشعرية البيانية، من خلال قراءة استعادية تجعل القدامة الشعرية وبنيات المتخيل لديها، ممارسة نموذجية طقوسية تأخذ وضعية المعجز الذي يشرط الكتابة الشعرية اللاحقة.

1.3. القرآن وحدة عنوانية مركزية

خصص الزركشي، في فصل «أنواع علوم القرآن»، النوع الخامس عشر لمعرفة أسماء القرآن اشتقاقاتها وتفسيراتها. فهذا النوع ينشغل إذن، بما يمكن أن نسميه بجهاز العنوان في القرآن الكريم، بدءا بعنوان الكتاب كوحدة تمثل دالا أكبر، ضمن مكونات الجهاز العنواني التي تمتد لتشمل عناوين السور.

ينبغي أن نلاحظ أولا، أن القرآن باعتباره أول كتاب في الثقافة العربية، ينطلق من حضور وحدة عنوانية مركزية (القرآن)، تملك إبدالات كثيرة، بحسب تعدد الصفات التي وصف بها الوحي الكتاب الصادر عنه [48]. ويهمنا، من هذه الإبدالات العنوانية، صفتين - اسمين يحتفظان بتداول أكبر في الحقل الديني العربي الإسلامي.

وقبل التوقف عندهما بالتحليل، سنعمل أولا على إضاءة دال القرآن كوحدة عنوانية مركزية.

ورد اسم القرآن في قوله تعالى (إنه لقرآن كريم ...)) (الواقعة الآية 77). وقد اختلف العلماء بخصوص الوضع الاعتباري لهذا الاسم، حيث جعل منهم التأويل فريقين :

---

48) قال القاضي أبو المعالي عزيزي بن عبد الملك : « اعلم أن الله تعالى سمى القرآن بخمسة وخمسين اسما ». الزركشي، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق الدكتور يوسف عبد الرحمن، المرعشلي والشيخ جمال حمدي الذهبي، والشيخ إبراهيم عبد الله الكوردي، دار المعرفة، بيروت، الجزء الأول، الطبعة 1990، ص 370.

- فريق اعتبر القرآن، كدال عنواني، اسما مشتقا. وذهب بعض المفسرين إلى أنه مشتق من «القري» ويعني الجمع، ومنه «قريت الماء في الحوض أي : جمعته» أو من «القرن»، ويعني الضم، ومنه «قرنت الشيء إذ ضممته إليه، فسمي بذلك لقران السور والآيات والحروف فيه[49] »، فيما ذهب البعض الآخر إلى أنه مشتق من «القراءة»، ويستندون في ذلك إلى أن القرآن نفسه، ميز في الآية الكريمة (إن علينا جمعه وقرآنه)(القيامة : 17) بين مادة «جمع» و «قرأ» التي هي «بمعنى أظهر وبين، والقارئ يظهر القرآن ويخرجه، والقرء : الدم، لظهوره وخروجه»[50] .

- فريق آخر، اعتبر أن دال القرآن «اسم غير مشتق من شيء، بل هو اسم خاص بكلام الله »[51] . إلى هذا الرأي ذهب كتاب "تاريخ بغداد "للخطيب، في ترجمة الشافعي، حيث قال : « وقرأت القرآن على إسماعيل ابن قسطنطين وكان يقول :القرآن اسم وليس مهموزا، ولم يؤخذ من «قرأت »، ولو أخذ من «قرأت» لكان كل ما قرئ، ولكنه اسم للقرآن؛ مثل التوراة والإنجيل [52]». يتضح إذن انصراف هذا الفريق إلى اعتبار القرآن اسما دالاً على كتاب الله.

رغم هذه الاختلافات التأويلية فدال « القرآن » كعنوان مركزي لكتاب الوحي في الإسلام ينهض بوظيفتين أساسيتين [53]:

أ-وظيفة تحديدية تميز كتاب الله عن كتب البشر، وكتاب الوحي في الإسلام عن كتب الوحي في الديانات السماوية الأخرى كالثوراة والإنجيل.

ب-وظيفة وصفية تستفيد من الاقترانات الدلالية، خاصة ما يتصل منها بمعاني الجمع والضم والاقتران، لتمنح دال القرآن تحديدين متكاملين :

- تحـــديد خطابي Rhématique ، يجعل من القرآن جنسا خطابيا خاصا ومميزا عن الخطابات الدنيوية بجمعه لمجموعة من « السور ». قال أبو عبيدة : «سمي القرآن قرآنا، لأنه جمع السور بعضها إلى بعض[54] ».

- تحديد تيماتي Thématique، يجعل من القرآن كتابا شاملا حاويا لجميع صنوف العلم والمعرفة. قال الراغب فيما يرويه الزركشي : «سمي قرآنا لكونه جمع ثمرات الكتب المنزلة السابقة »، وقيل أيضا «لأنه جمع أنواع العلوم كلها بمعان[55]».

2.3. أسماء أخرى

من بين الـ «خمسة وخمسين اسما» التي وصف بها الوحي كتابه القرآن، يهمنا التوقف عند إسمين منحهما الاستعمال قوة تداولية خاصة.

49) المرجع نفسه، ص 374.
50) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
51) المرجع نفسه، ص 373.
52) المرجع نفسه، ص 374.
53) Seuils, op, Cit, p 82 et 83
54) البرهان في علوم القرآن، مرجع سابق، ص 373 و 374.
55) المرجع نفسه، ص 374.

أ . الكتاب

يمثل دال «الكتاب» اسما آخر للقرآن . وهو اسم يأخذ مرجعيته من القرآن ، ومنه أيضا يأخذ شرعيته التداولية ، إذ جاء في سورة الدخان (حم والكتاب المبين)، و في سورة يونس (ألم تلك آيات الكتاب الحكيم) . جاء دال الكتاب في هذه الآيات مصحوبا بصفتي المبين والحكيم . وهي صفات تتصل بنظام الخطاب (البيان) وبتيماته (مصدر للحكمة) . ويقدم لنا الزركشي في برهانه تفسيرا لدال "الكتاب" يفدينا في تحديد وظيفته كعنوان . يقول الزركشي :

«فأما الكتاب ، فهو مصدر كتب يكتب كتابة ، وأصلها الجمع ، وسميت الكتابة لجمعها الحروف ، فاشتق الكتاب لذلك ، لأنه يجمع أنواعا من القصص والآيات والأحكام والأخبار على أوجه مخصوصة[56] » .

يفيدنا هذا التعريف اللغوي والاصطلاحي بتحديدين ، ينهضان كوظيفتين متكاملتين لدال « الكتاب »كإبدال عنواني :

– تحديد تيماتي ، يجعل من «الكتاب »حاويا لصنوف متنوعة من المعرفة ، التي تفيد المسلم على مستوى العبادة ، كما على مستوى التشريع.

-تحديد خطابي ، يصبح معه عنوان «الكتاب » دالا على نمط «مخصوص » من أجناس الخطاب . نمط يميز «كلام الله » كوحي وإعجاز ، يحتوي على «آيات » و «فواصل » و«سور» محكمة البناء.، عن الكلام الدنيوي .

•

ب . الفرقان

الفرقان هو أحد الأسماء الاستبدالية للقرآن ، كوحدة عنوانية مركزية . وهو يتمتع بقوة تداولية واسعة ، قادمة من إيحاءاته التمييزية ، كسلطة قضائية فاصلة ، تنظم العالم والقيم في إطار ثنائيات ضدية ، لتفصل بين زمن الجاهلية وزمن الإسلام . يوضح الزركشي ، هذه القيمة التمييزية القضائية لدال «الفرقان » كالتالي :

«وأما تسميته «الفرقان » فلأنه فرق بين الحق والباطل ، والمسلم والكافر ، والمؤمن والمنافق ، وبه سمي عمر بن الخطاب الفاروق[57] » .

يضبط نص الزركشي دلالات «الفرقان [58]» . كنص مواز ينهض بوظيفة تسمية كتاب الله . وهي دلالات لا تخرج عما سجلناه من معاني الفصل والتمييز ، التي تجعل دال "الفرقان كعنوان ، ينتظم في إطار وظيفة تعيينية ذات إيحاءات قضائية [59] .

وفق هذه العناوين الاستبدالية لكتاب الوحي في الإسلام، يكون «كلام الله» هـــو «القرآن » ، «الكتاب » ، «الفرقان » ، وغيرها من الصفات ـ الأسماء ، المستقاة من كلام الله ذاته ،

56) المرجع نفسه ، ص 373 .
57) **البرهان في علوم القرآن** ، مرجع سابق ، ص 376 .
58) قال تعالى : «تبارك الذي نزل الفرقان على عبده» (الفرقان ، الآية 1) .
59) **Seuils**, op, Cit, P 73

والتي تنهض بوظائف تحديدية ووصفية :تيماتية وخطابية ذات إيحاءات تعجيزية وقضائية، ترغيبية وترهيبية.

3.3 . سور القرآن ونصوصها الموازية

1.3.3 . تعريف السورة

يتكون «كتاب الله» من «مائة وأربع عشرة سورة [60]»، تستقل كل واحدة منها باسم أو أكثر، تتميز به عن بعضها البعض [61]، في الوقت الذي تنتظم ضمن علاقات تجاورية، داخل فضاء القرآن، باعتباره فضاء منظما بعنصر الفهرسة والترتيب، كمظهر آخر من مظاهر النص الموازي.

تنهض السورة على المستوى اللغوي، بمجموعة من المداخل الدلالية، المتصلة بسياقات الكلام المختلفة، والتي يمكن بسطها كالتالي[62] :

- دلالة الفضلة : وتتحقق في حالة همز السورة، وجعلها من «أسأرت»، أي أفضلت. فالسؤر هو « ما بقي من الشراب في الإناء».
- دلالة القطعة :وهي مستمدة من حقل البناء. يقول الزركشي، فيما يرويه عن القتيبي : «ومنهم من شبهها بسور البناء، أي : القطعة منه ...».
- دلالة الإحــاطة : وهي مستمدة من حقل المجال الحضري. وفي هذا السياق يورد الزركشي هذه الرواية المجهولة «وقيل :من سور المدينة لإحاطتها بآياتها واجتماعها كاجتماع البيوت بالسوار».
- دلالة الرتبة : وتتصل بتنظيم الخطاب. يقول الزركشي «ويحتمل أن تكون من السورة بمعنى المرتبة؛ لأن الآيات مرتبة في كل سورة ترتيبا مناسبا ...».

تنتظم هذه العائلة من الدلالات، لتجعل من السورة، نصا موازيا يحيل على نظام الخطاب المحكم البناء، ضمن بنية أوسع، هي بنية «القرآن : كتاب الوحي».

أما على المستوى الاصطلاح، فالسورة «قرآن يشتمل على آي ذوات فاتحة وخاتمة. وأقلها ثلاث آيات[63] ». وهي أيضا دلالات تتصل بنظام الخطاب من حيث البناء والمكونات.

2.3.3 . عناوين السور

للزركشي نص متميز، بخصوص الوعي بنظام اشتغال النص الموازي، خاصة نظام العناوين أو التسمية، في الشعرية البيانية، يقول فيه :

«ينبغي النظر في وجه اختصاص كل سورة بما سميت به، ولا شك أن العرب تراعي

60) **البرهان في علوم القرآن**، مرجع سابق، ص 349.
61) يقول الزركشي : «الأسماء وضعت للتمييز، فهكذا هذه الحروف وضعت لتمييز هذه السور من غيرها».
- المرجع نفسه، ص 263.
62) المرجع نفسه، ص 361.
63) المرجع نفسه، ص362.

في الكثير من المسميات أخذ أسمائها من نادر أو مستغرب يكون في الشي من خلق أو صفة تخصه، أو تكون معه أحكم أو أكثر أو أسبق لإدراك الرائي للمسمى. ويسمون الجملة من الكلام أو القصيدة الطويلة بما هو أشهر فيها، وعلى ذلك جرت أسماء سور الكتاب العزيز[64]».

يضيء النص ثلاثة مبادئ متحكمة في نظام العنونة في الشعرية البيانية، مبادئ تتصل بأحد الخصائص الداخلية للموضوع التي تحفز انتقاء عنوانيا، يكون أكثر ملاءمة في إحالته على موضوع العنونة وهذه المبادئ هي :

أ - مبدأ الندرة.

ب - مبدأ الغرابة.

ج - مبدأ الشهرة.

د - مبدأ الهيمنة.

فكلما كان الموضوع مستجيبا، في أحد خصائصه الداخلية، لأحد هذه المبادئ الأربعة، كان ذلك مدعاة لانبثاق ضرورة عنوانية، فينشأ العنوان بحافز من ذلك، ليصاحب الموضوع في رحلته التداولية، مانحا إياه هويته المميزة. وكلما كانت المسافة بين الدال والمدلول مقلصة إلى حدودها الدنيا، كلما نهض العنوان بوظيفته التمييزية والتداولية بشكل أنجع. هذه هي مبادئ اشتغال نظام العنوان في الشعرية البيانية كما يفيدنا بها الزركشي، الذي لا يمكن أن نغفل دلالة انفتاحه على النص الشعري، في تحليله، لنظام اشتغال النص الموازي عند «العرب».

مثلما يحتفظ القرآن، كوحدة عنوانية مركزية، بمجموعة من العناوين الاستبدالية التي تدور في فلكه، تتميز بعض سور القرآن بنظام مشابه. فيكون لها، إلى جانب عنوانها المركزي، عناوين استبدالية أخرى، ناتجة عن اتساع مجالها الإحالي، وعن تعقد وتداخل المبادئ الداخلية المميزة لموضوعها. ونمثل لنظام اشتغال العنوان في السور القرآنية بهذه النماذج الدالة، التي نتدرج فيها من الوضع البسيط إلى المعقد.

- سورة هود : ورد في هذه السورة ذكر كثير من الأنبياء، ورغم أن قصة نوح فيها هي الأطول، فقد اختصت باسم هود وحده. وذلك لأن إسم هود، قد ورد ذكره فيها، في أربعة مواضع، وهي وضعية لم تتحقق بهذه الكيفية في أية سورة أخرى من القرآن. فالمبدأ المتحكم في انتقاء إسم «هود» لهذه السورة، هو مبدأ الندرة، خاصة وأنه لم تفرد لذكر قصته سورة أخرى ولا تكرر اسمه مرتين فما فوق في غير هذه السورة.

- سورة نوح : خصصت هذه السورة بكاملها للنبي نوح وقصته مع قومه، ولم يذكر فيها غير ذلك. فالمبدأ المتحكم في انتقاء اسم هذه السورة هو مبدأ الهيمنة.

- سورة البقرة : وسميت بذلك «لقرينة ذكر قصة البقرة المذكورة فيها وعجيب الحكمة فيها[65]». فالمبدأ المتحكم في هذا الانتقاء الاسمي هو مبدأ الشهرة. إذ تميزت السورة بقصة البقرة وأشتهرت بذكرها، فاستحقت لذلك، الانتقاء الاسمي الرسمي «سورة البقرة»، دون أن يمنعها

---

64) المرجع نفسه، ص 368.

65) المرجع نفسه، ص 368.

ذلك من أن تأخذ اسما آخر، يتمتع بوضع ثانوي، تعرف به أيضا في أوساط المعنيين بعلوم القرآن. وفي هذا السياق يقول الزركشي : «قد يكون للسورة اسم وهو كثير، وقد يكون لها إسمان كسورة البقرة يقال لها: فسطاط القرآن لعظمها وبهائها[66] ».

ـ سورة الفاتحة : سميت بذلك، لاشتمالها على كل معاني القرآن، رغم كونها لا تتجاوز سبع آيات . فالمبدأ المتحكم في انتقائها الاسمي هو مبدأ الشمولية والتكثيف الذي جعلها «فاتحة » لكل سور القرآن. إنه المبدأ الذي ينبغي إضافته إلى قائمة المبادئ الأربعة المستخلصة من نص الزركشي . لكن ينبغي التذكير بأن «سورة الفاتحة » نموذج للسور القرآنية التي ضاعفت حول ذاتها ما يتجاوز العشرين « اسما ـ صفة ». ومن ضمنها يذكر الزركشي : «أم الكتاب » و «أم القرآن » و «الصلاة » و«الحمد» و «الوافية » و «الكافية » و «الشفاء» وغيرها.

3.3.3. تقطيع السور

قبل أن نتوقف عند «فواتح » السور، وتأمل وضعها الاعتباري كنص مواز ينظم فضاء القراءة، نتساءل أولا عن «الحكمة في تقطيع القرآن سورا ». طبعا إن تقطيع القرآن إلى «مائة وأربع عشرة سورة » يمثل بدوره نصا موازيا ينهض بوظائف حيوية، بها يضمن كتاب الوحي، تداولية جيدة، في أرض الناس . للزركشي أيضا في هذا الباب نص نظري قوى الدلالة، يقول فيه :

«فإن قيل: فما الحكمة في تقطيع القرآن سورا ؟ قلت : هي الحكمة في تقطيع السور آيات معدودات؛ لكل آية حد ومطلع، حتى تكون كل سورة بل كل آية فنا مستقلا وقرآنا معتبرا، وفي تسوير السورة تحقيق لكون السورة بمجردها معجزة وآية من آيات الله تعالى. وسورت السور طوالا وقصارا وأوساطا تنبيها على أن الطول ليس من شرط الإعجاز، فهذه سورة الكوثر ثلاث آيات وهي معجزة إعجاز سورة البقرة . ثم ظهرت لذلك حكمة في التعليم وتدريج الأطفال من السور القصار إلى ما فوقها ـ إلا أن كل سورة نمط مستقل، فسورة يوسف تترجم عن قصته وسورة براءة تترجم عن أحوال المنافقين وكامن أسرارهم، وغير ذلك، فإن قلت :فهلا الكتب السالفة كذلك؟ قلت لوجهين أحدهما أنها، لم تكن معجزة من ناحية النظم والترتيب، والآخر أنها لم تيسر للحفظ[67] ».

لهذا النص قوة تداولية مميزة، مستمدة ليس فقط من طبيعته الحوارية، بل أيضا من وضوحه النظري الذي يضيء لنا ثلاث وظائف لهذا المظهر من النص الموازي المتعلق بالخطاب القرآني :

ـ وظيفة إعجازية : إن تقسيم القرآن إلى سور طوال وقصار وأوساط، يؤكد شمولية مبدأ الأعجاز الذي يشمل الآيات أيضا، فتصبح «كل سورة، بل كل أية، فنا مستقلا وقرآنا معتبرا ».

66) المرجع نفسه، ص 366.

67) المرجع نفسه، ص 362.

ـ وظيفة تعليمية : تتمثل في تيسير تعلم القرآن، وتسهيل، على الناشئة، حفظه، انطلاقا من مبدأ التدرج من «السور القصار إلى ما فوقها».

ـ وظيفة وصفية موزعة بين تحديدين :

ـ تحديد تيماتي : ويتصل بانفراد كل سورة بتيمة خاصة تميزها عن غيرها. «فسورة يوسف [مثلا] تترجم عن قصته، وسورة براءة تترجم عن أحوال المنافقين».

ـ تحديد خطابي : ويتصل بمبدأ إبراز شكل الخطاب القرآني. فالسورة «قرآن يشتمل على آي ذوات فاتحة وخاتمة [68]»، وهي عناصر بنيوية، تسم الخطاب القرآني وتميزه عن الخطابات الدنيوية.

لهذه الوظيفة الوصفية، خاصة ما يتصل منها بالتحديد الخطابي، علاقة بالوظيفة الإعجازية. فكلاهما يتصلان بمفهوم "السورة"، باعتباره مصطلحا دينيا محضا، يحيل على نظام الخطاب القرآني المحكم المعجز، في كل تفاصيل بنائه، سواء تعلق الأمر بقصار السور أو طوالها أو أواسطها [69].

هذه بعض مظاهر النص الموازي المسيجة للقرآن «كتاب الوحي» في الإسلام. وهي مظاهر تفصح عن ثراء شديد، يجعلنا نطرح أسئلة محرجة على الشعرية البيانية، خاصة ما يتصل بتقصيرها في الجوانب المتعلقة بالكتاب الشعري الشخصي (الديوان) وغياب جهاز عنواني يصاحب النصوص الشعرية المفردة، أو الأعمال الشعرية (الكاملة أو الناقصة) في رحلتها التداولية، خاصة بعد أن خرجت من أفواه الرواة إلى «بطون الكتب». إن الشعرية البيانية، رغم انشدادها الوظيفي إلى «القرآن» فهي لم تستفد من إمكانات النص الموازي البالغة الثراء، التي فتحها لمفهوم النص والكتاب. لقد ظل نظام التغريض الشعري شاغرا لوظيفة الجهاز العنواني منذ أن «ألف» أبي تمام مختاره الشعري الموسوم بـ«**الحماسة**». وعلينا أن ننتظر مجيء شاعر كأبي العلاء، لنتعرف لأول مرة، في تاريخ الشعر العربي القديم، على وعي بالغ بأهمية النص الموازي في تسييج النصوص الشعرية، وتحويلها إلى كتاب (ديوان) شعري قائم الذات.

إن الشعرية البيانية، وهي تنقل نصوصها الموازية إلى زمن التدوين، ظلت محافظة على أسسها الشفوية، ولم تستفد من آفاق الكتابة التي فتحها أمامها **القرآن**، ولم تكن مظاهر النص الموازي المصاحبة له أو المحيطة به إلا أحد تلك الآفاق الخصبة، التي كان بإمكانها الولوج بالشعر العربي إلى زمن «الكتاب» وليس فقط زمن «التدوين». هذه الملاحظة تنسحب على وضعية الشعر ولا تتعلق بوضعية النقد الذي ضاعف حول ذاته مجموعة من النصوص الموازية، ولجت به عهد الكتاب النقدي، لكنها لم تمنع من استمرار اشتغال القيم الشفوية في الجهاز النقدي للشعرية البيانية.

---

(68) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

(69) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

4. مظاهر من النص الموازي في الشعرية البيانية

لن ينصرف جهدنا لبحث موسع في هذه المظاهر . سنكتفي فقط بإثارة بعض النماذج الدالة، المتصلة بالخطاب الشعري القديم.

1.4. نموذج المعلقات

تهمنا **المعلقات**، ليس فقط كأحد التجليات الأولى للاختيار الشعري عند العرب[70]، بل أيضا كتسمية تختزن دلالة ثقافية وجمالية هامة، خاصة وقد أثارت ردود أفعال تأويلية متباينة قديما وحديثا، حتى في أوساط المستشرقين، وهو مظهر آخر من مظاهر النص الموازي الدال على حسن الاستقبال الذي عرفته هذه النصوص الشعرية «الجاهلية».

لابن عبد ربه نص هام يضيء فاعلية الاختيار والتسمية، جاء فيه :

«كان الشعر ديوان خاصة العرب والمنظوم من كلامها والمقيد لأيامها والشاهد على حكامها، حتى لقد بلغ من كلف العرب به وتفضيلها له أن عمدت إلى سبع قصائد تخيرتها من الشعر القديم، فكتبتها بماء الذهب في القباطي المدرجة وعلقتها بين أستار الكعبة، فمنه يقال : مذهبة امرئ القيس ومذهبة زهير، والمذهبات سبع وقد يقال لها : «المعلقات[71]».

يفيدنا النص بثلاثة مبادئ تسمح بإعادة بناء النص الموازي في «المعلقات» :

- مبدأ الاختيار : كَلَفَ العرب بالشعر، دفعهم إلى اختيار سبع قصائد (أو عشرة) من الشعر القديم.

- مبدأ التسمية : سميت هذه القصائد «مذهبات» لأنها كتبت بماء الذهب، وسميت أيضا معلقات لأنها علقت بين أستار الكعبة.

- مبدأ التذهيب والتعليق :يستند هذا المبدأ إلى أفعال مصاحبة، ترفع النص إلى مرتبة التعظيم والتقديس (لمكان التعليق دلالته). وهو مبدأ يوظف عناصر غير لغوية من النص الموازي التي تذكر بعنصر التجليد والتزيين والتهذيب وحتى التفضية في التجربة الشعرية المعاصرة. لقد حول هذا المبدأ المركب مختارات الشعر الجاهلي إلى «معلقات مذهبة. وعندما كان الحجاج يطوفون بالمعبد، كانوا يتأملون التذهيب البراق، ومن يحسن منهم القراءة، كان يتبين على هذه القصائد الشمسية كلمات القبيلة وقد تحولت ذهبا[72]». لهذا المبدأ المركب كفعل غير لغوي للنص الموازي، في الشعرية البيانية، فاعلية قصوى في رفع القبيلة إلى قمة المجد[73].

للبغدادي، بدوره، نص هام، يضيء لنا بعض ما بقي معتما في نص ابن عبد ربه :

«العرب كانت في الجاهلية يقول الرجل منهم الشعر في أقصى الأرض فلا يعبأ به ولا

70) مفيد قميحة ، **شرح المعلقات السبع**، دار ومكتبة الهلال، بيروت 1994، ص 13.

71) المرجع نفسه، ص14.

72) عبد الفتاح كيليطو، **الكتابة والتناسخ** (مفهوم المؤلف في الثقافة العربية)، ترجمة عبد السلام بن عبد العلي: دار التنوير، الطبعة الأولى 1985، ص 55.

73) عبد الفتاح كيليطو : **الأدب والغرابة**، دار الطليعة بيروت، الطبعة الثانية 1983 ص47.

ينشده أحد، حتى يأتي مكة في موسم الحج فيعرضه على أندية قريش، فإن استحسنوه روي وكان فخرا لقائله وعلق على ركن من أركان الكعبة حتى ينظر إليه، وإن لم يستحسنوه خرج ولم يعبأ به[74] ».

يوضح لنا البغدادي وضعية النص الشعري قبل فعل الرواية وبعده. فالانتقال من الغفلية إلى الرواية، يعني الانتقال إلى شرعية التداول. انتقال لا يتحقق إلا ضمن سياق اجتماعي وثقافي يمثل بدوره نصا موازيا يتصل بـ «موسم الحج» و «أندية قريش». فهذا السياق هو الذي يحسم في شعرية من عدمها. وكلما كان الحكم على النص بالاستحسان، كان ذلك حافزا قويا لانطلاق فعلين: فعل الرواية ثم فعل التعليق. فعلان يتحول معهما النص، بالتدريج، من قصيدة هوائية، إلى قصيدة شمسية، أي إلى «معلقة مذهبة».

لمبادئ الاختيار والتسمية والتعليق، كنصوص موازية للمعلقات مضاعفات نقدية وتأويلية متباينة، نستطيع إضاءة بعضها من خلال نص لبروكلمان جاء فيه:

« وأقدم ما بقي من مجموعات القصائد الكاملة هو الاختيارات التي جمعها حماد الراوية وسماها على غرار عناوين الكتب الأخرى «السموط» والاسم الآخر المألوف وهو المعلقات. وأراد حماد من هاتين التسميتين الدلالة على نفاسة ما اختاره والافتخار بخالص اختياره. وزعم المتأخرون أنها سميت معلقات لأنها كانت معلقة على الكعبة لعلو قيمتها، ولكن هذا التعليل إنما نشأ من التفسير الظاهر للتسمية، وليس سببا لها كما هو رأي نولدكه[75] ».

يمدنا كارل بروكلمان بثلاثة عناصر أساسية:

- تسمية صاحب الاختيار: يتعلق الأمر بحماد الرواية، جامع المعلقات.

- تسمية الاختيار: حيث سمى حماد الراوية مختاراته من الشعر الجاهلي مرة بـ السموط [76]، وهو الاسم المشترك بين كل مختارات الشعر القديم، وأخرى بـ «المعلقات»، وهو الاسم الخاص بالقصائد السبع الطوال [77]، وذلك لـ «الدلالة على نفاسة ما اختاره والافتخار بخالص اختياره».

- نفي فعل التعليق: بعد حكم الإثبات المرتبط بالعنصرين السابقين، يأتي حكم السلب في العنصر الثالث. ويتصل بنفي فعل تعليق القصائد «السبع» أو «العشر» الطوال على ركن من أركان الكعبة. وهو ذات الرأي الذي ذهب إليه بلاشير، حين تبنى تأويل ليال (Lyalle) القائل بأن « المعلقات مشتقة من العلق، وهو ما يضن به من الأشياء والحلي والثياب، فمعنى المعلقات

74) شرح المعلقات السبع، مرجع سابق، ص 14.

75)المرجع نفسه، ص 16.

76) السموط مفردها سمط، وهو عند العرب «الخيط الذي يجمع حبات العقد بعضها إلى بعض، وهو أيضا القلادة، والأمر في التسمية قائم على التشبيه»كما يقول بكري الشيخ أمين.
شرح المعلقات السبع، مرجع سابق، ص18.

77) أشار الرافعي في **تاريخ الأدب العربي** إلى أن حماد الراوية هو الذي أطلق هذه التسمية وأنه استقاها من الحديث: «عطيت مكان التوراة السبع الطوال» وهي: البقرة وآل عمران والنساء والمائدة والأنعام والأعراف، واختلفوا في السابعة أنها يوسف أو الكهف.
المرجع نفسه، ص 22.

إذن، عقود من أحجار كريمة تعلق [78]».

إن اختلاف التأويلات لا يمثل بالنسبة لنا عائقا أمام تكوين وجهة نظر نقدية ملائمة .بل إننا نعتبره مصدر ثراء للنص الموازي للمعلقات، ومؤشرا على حسن استقبالها .فالاختيار الشعري «المعلق »، وهو يضاعف حول ذاته مجموعة من «الأسماء »، كان يترجم وعيا بقيمة النص الموازي، الذي يختزل في مثل هذا السياق أشكالا من التقييم الجمالي الإيجابي، تقييم تعتبر الرواية لحظته الأولى والاختيار لحظته الثانية، فيما تكون «العنونة» لحظته الثالثة التي تعني تحوله إلى «كتاب معلق »[79]. إن ولوج الاختيار الشعري «عتبة الكتاب » ولو في صيغته المعلقة، يعبر عن تأثر بالقرآن «الكتاب الأول » في الإسلام، لهذا لم تكن القصائد «السبع الطوال » اختيارا ولقبا، إلا محاكاة دنيوية، من قبل حماد الراوية، لفعل ديني مستقى من «الحديث الشريف » الذي يقول : «أعطيت مكان التوراة السبع الطوال ». هذه هي حدود التأثر التي لم تتجاوز عتبة فعل الاختيار إلى عتبة الإبداع الشعري ذاته ككتاب وكتابة.

2.4. المؤلف والغرض الشعري

بعد مساءلة الوضع الاعتباري للمؤلف، مفهوما واسما، في الفلسفة ثم ضمن شعرية النص الموازي، نود، استكمالا لعناصر المشهد، أن نطرح السؤال ذاته في الشعرية البيانية . فإذا كانت « الكتابة تولد المؤلف وتلزم بأخذه بعين الاعتبار[80]». في رأي عبد الفتاح كيليطو، فإننا نتساءل عن المفهوم الذي يأخذه المؤلف في الشعرية البيانية هذه الشعرية التي اتخذ التفكير في قضاياها طبيعة ابيستيمولوجية تتصل بحاجيات القرآن ضمن مستلزمات عصر التدوين[81].

لابن رشيق نص هام يسمح لنا بالتفكير في مفهوم المؤلف قديما :

«كانت القبيلة من العرب، إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون في الأعراس ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم .وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم أو فرس تنتج [82]».

يحدد ابن رشيق الأفعال الموازية لولادة المؤلف (نبوغ شاعر)، وهي أفعال جماعية ذات طبيعة غيرية، نلخصها في مبدأين مهمين :

- تهنئة القبائل لقبيلة الشاعر.
- الاحتفال الشعبي للقبيلة بالمناسبة.

---

78) المرجع نفسه، ص 22.

79) هذا «الكتاب المعلق » لا بد وأن يوقع على «حامل ». من هنا نقول مع عبد الفتاح كيليطو « يمكن للنص أن يكتب على قطعة من ورق، كما يمكن أن يكتب على قطعة جلد . إنه سيختلف باختلاف الحامل الذي يكتب عليه، ولعل معناه يتبدل، لكن قيمته ستتغير لا محالة، مثلما تتغير حسب المؤلف الذي يوقعه ».
الكتابة والتناسخ، مرجع سابق، ص105.

80) المرجع نفسه، مرجع سابق، ص7.

81) **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص 7.

82) ابن رشيق، **العمدة**، الجزء الأول، دار الجيل، الطبعة الخامسة 1981، ص 65.

وتأتي هذه «التهنئة» وهذا «الاحتفال»، في سياق الوضع الاعتباري الخاص الذي يتمتع به الشاعر في مجتمع القبيلة، الوضع الذي يستمده من برنامج وظيفي، يمكن اختزاله، بحسب ابن رشيق دائما، في فعلين أساسيين:

- حماية أعراض القبيلة.
- تخليد مآثرها والإشادة بذكرها.

ما يلفت النظر في هذه الصورة النموذجية التي يرسمها ابن رشيق، هو آن «القبائل لا تأتي لتهنئة الشاعر، وإنما لتهنئة القبيلة [83]». وهو موقف يؤكد لا - شخصية الشاعر الجاهلي ولا فرديته. من هذا الوضع يستمد الشاعر وضعيته كمؤلف، ويستسلم، من ثمة، لمصيره كمتكلم باسم الآخرين. نسجل هذه الملاحظة، ونستمر في إعادة بناء مفهوم المؤلف من خلال طرح السؤال التالي: ضمن أية شروط ينبغ الشاعر ويصبح مؤلفا؟

يقدم لنا ابن رشيق الجواب التالي:

«والشاعر مأخوذ بكل علم، مطلوب بكل مكرمة، لاتساع الشعر واحتماله كل ما حمل :من نحو، ولغة، وخبر، وحساب، وفريضة، واحتياج أكثر هذه العلوم إلى شهادته (...) وليأخذ نفسه بحفظ الشعر والخبر ومعرفة النسب، وأيام العرب، ليستعمل بعض ذلك فيما يريده من ذكر الآثار، وضرب الأمثال وليعلق بنفسه بعض أنفاسهم ويقوى بقوة طباعهم، فقد وجدنا الشاعر من المطبوعين المتقدمين يفضل أصحابه براوية الشعر ومعرفة الأخبار، والتلمذة بمن فوقه من الشعراء[84]».

من شروط صناعة الشاعر، تحصيل ثقافة موسوعية وظيفية، تتقاطع في تشكليها المعرفة الشعرية مع المعارف اللغوية والاجتماعية والدينية .معارف يحتاج إليها المطبوع، ليتفوق على أصحابه، ويرتقي إلى مرتبة الشعراء «الفحول» الذين يقع الاحتجاج بشعرهم. إن الشاعر لا يصبح مؤلفاً إلا ليندمج في سياق وضعية ابيستمولوجية حولت إنتاجه، بعد تقييده بالنماذج الذهنية للقدامة الشعرية، إلى مجرد مستودع للاستشهاد اللغوي والتفسير القرآني [85]. إن درجة وفاء الشاعر-المؤلف لهذه الوظيفة الجديدة، بعد أن أقامته المدنية الإسلامية في الحدود الإنسانية، هي التي تحدد نصيبه من الفحولة.

لقد كان البرنامج الشعري للفحولة الشعرية برنامجا موسوعيا مشدودا إلى إنتاج القدماء، باعتباره حامي النموذج اللغوي العربي وكماله المعجز [86]، من خلال علاقة إعادة الإنتاج [87].

اتضحت الآن بعض عناصر-شروط «صناعة» الشاعر-المؤلف «الفحل». لكن ابن

---

83) **الأدب والغرابة**، مرجع سابق، ص 47.
84) **العمدة**، مرجع سابق، ص196.
85) **العمدة**، مرجع سابق، ص30.
86) **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص 99.
87) رجع نفسه، ص90.

خلدون، في هذا الفصل من مقدمته [88]، الذي يعتبر تركيبا لمواقف الشعرية البيانية، يهيئ لنا، بهذا الخصوص، ما نستكمل به عناصر الجواب .يقول ابن خلدون :

«إعلم أن لعمل الشعر وإحكام صناعته شروط أولها : الحفظ من جنسه، أي من جنس شعر العرب (...) من الحر النقي الكثير الأساليب (...) ثم بعد الامتلاء من الحفظ وشحد القريحة للنسج على المنوال يقبل على النظم، وبالإكثار منه تستحكم ملكته وترسخ .وربما يقال إن من شروطه نسيان ذلك المحفوظ لتمحى رسومه الحرفية الظاهرة (...) فإذا نسيها وقد تكيفت النفس بها انتقش الأسلوب فيها كأنه منوال يؤخذ بالنسج عليه بأمثالها من كلمات أخرى ضرورة[89] ».

يهيئ لنا النص ثلاثة مبادئ أساسية لـ «عمل الشعر » وصناعة «الفحل » :

- رواية «شعر العرب ».
- نسيان المحفوظ .
- الدربة على النظم .

تلتقي هذه الخطاطة البيداغوجية مع خطاطة ابن رشيق، لكنها تضيف إليها بعض عناصر التدقيق والتركيب النظري لمختلف اقتراحات الشعرية البيانية بخصوص هذه الصناعة. إن «الرواية »، مشروطه هنا بـ «الحر النقي » من «شعر العرب »، أي بالخالص من النماذج الشعرية الجارية على أساليبهم . وبعدها تأتي لحظة «النسيان » حتى تمحي « الرسوم الحرفية الظاهرة » لتلك المحفوظات الشعرية، ولا يبقى منها غير «منوال يشرع الشاعر» المتدرب «في «النسج عليه ». إن الإرتقاء إلى مرتبة « الشاعر الفحل»، يستدعي من المطبوع التفوق في إنجاز هذه الخطاطة البيداغوجية، وفي تحصيل عناصر الثقافة)علوم العصر (السابقة الذكر . بهذا التفوق يتحول المطبوع إلى «شاعر فحل» و «مؤلف حجة»[90] ، تدون نصوصه الشعرية لتصبح مصدرا للتعليم والاحتجاج في شؤون الدين والثقافة . إن امتلاك نسق الفحولة، يعني في النهاية امتلاك «إجازة » التأليف، وبالتالي امتلاك «إسم المؤلف » الذي كثيرا ما يكون من علاماته الحصول على لقب جديد [91] .

إن نسق الفحولة، بما هو نسق إعادة إنتاج الخطاطات البيداغوجية والذهنية، هو نسق ثقافي يقيد الشعر بإشكالات خارجة عن طبيعته . تقييد لم ينعكس فقط على صياغة مفهوم المؤلف وشرطه، بل امتد تأثيره إلى مجمل قضايا الشعرية البيانية . ومن مفارقات هذه الشعرية أن «المؤلف-الشاعر» لا يستفحل (من الفحل) إلا بالانتماء إلى سنن شعري جماعي وفقدان

---

88) نقصد الفصل الخامس والخمسون من مقدمة ابن خلدون، وهو بعنوان (في صناعة الشعر ووجه تعلمه).

89) ابن خلدون، **مقدمة ابن خلدون**، المجلد الثاني، تصحيح وفهرسة أبو عبد الله السعيد المندوه، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت، ص277.

90) **الأدب والغرابة**، مرجع سابق، ص 16 و17 .

91) يقول بن رشيق : «وطائفة أخرى نطقوا في الشعر بألفاظ صارت لهم شهرة يلبسونها، وألقابا يدعون بها فلا ينكرونها». يوضح هذا القول كيف أن امتلاك نسق الفحولة، يردف قديما بامتلاك لقب جديد يعلن عن ولادة مؤلف.
العمدة، الجزء الأول، مرجع سابق، ص 46 و 47 .

السمات الفردية المميزة .من هذا المنطلق يضيق مفهوم المؤلف «الشاعر» ويتضخم مفهوم «الغرض الشعري» الذي لا يتسع إلا ليحتوي ما يمكن أن يعتبر سمة فردية صغيرة، لا تمس بنيته العامة المحكمة الانغلاق [92]. من هنا نستطيع القول مع عبد الفتاح كيليطو أنه : «من العسير الحديث، في الثقافة العربية الكلاسيكية، عن أسلوب يميز فردا بعينه؛ فهنا يختص كل نوع بأسلوب في الكتابة، وأعني مجموعة من السمات التي نلفيها في مؤلفات عدة . فمن اليسير تحديد النوع الذي ينتمي إليه النص، والانتقال، من ثمة، من نص إلى نصوص أخرى مجانسة إلا أن الانتقال من نص إلى مؤلف بعينه أمر يكاد يكون مستحيلا[93]». إن الشاعر عند نبوغه، لا يسمى أو يلقب إلا لإعلان ولوجه نادي الفحول، دون أن يكون ذلك اللقب (النابغة مثلا) امتلاكا لسمة فردية مميزة في التأليف .ومن هنا نستطيع القول بأن «فكرة المؤلف»، إذا كانت تشكل حديثا «اللحظة القوية للفردية في تاريخ الأفكار والمعارف والآداب[94]»، فإنها لم تكن تشكل قديما إلا لحظة الاستعادة المتكررة لسنن التأليف الجماعية، التي تدعم سلطة الغرض[95] كبنية شعرية مغلقة، وسلطة النموذج العام للقصيدة كبنية ثقافية متصلة برهانات العالم في عصر التدوين، وبتحولات مفهوم الشاعر في العصور اللاحقة (القرن الثالث والرابع للهجرة)[96] .

3.4. في المبادئ والافتتاحات

نتأمل، من خلال هذا العنصر، جانبا هاما من مظاهر النص الموازي (المصاحب النصي) في الشعرية البيانية .جانب حظي بتأمل الشاعريين القدامى، سواء فيما يتعلق منه ببناء مقدمة الخطاب الشعري أو باستهلال الخطاب النثري .وهو على أهميته ظل خاضعا لقراءة تقليدية، نود أن نقطع معها الآن، من خلال تغيير مكان القراءة وإشكالياتها.

إن سؤال الحدود الذي يثيره النص الموازي في الشعرية المعاصرة، يصبح أكثر تعقيدا في الشعرية البيانية، أولا لأنه لم يتم تدليلها من قبل الفكر النقدي التحليلي القادر على إضفاء النظام على موضوع الدراسة ، وثانيا لأن الشعريات القديمة لم تفكر في النص إلا ضمن بنية ثقافية شفوية [97] انتقلت إلى النص المكتوب ووجهته، وجعلت ما يمكن أن يعتبر نصا موازيا

92) يرى جمال الدين بن الشيخ مثلا أن «الحداثة الخمرية أو الغزلية لم تختف .بل تم احتواؤها ووضعت على مسار آمن لا ضرر فيه .وقد حرمت من وظيفتها التخريبية، بمجرد أن أصبحت عبارة عن مجموعة من الوسائل التي صار بإمكان كل شاعر أن يتعاطى لها». **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص 298.

93) **الكتابة والتناسخ**، مرجع سابق، ص 8 و9.

94) ما المؤلف، مجلة الفكر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص116.

95) يرى عبد الفتاح كيليطو أن «المؤلف لا يمكنه أن يهجر النوع الذي حصره داخله الاعتقاد الشائع والذي حط فيه نهائيا». **الكتابة والتناسخ**، مرجع سابق، ص 75.

96) **الأدب والغرابة**، مرجع سابق، ص48، 49 و 50.

97) ينطبق تصور رولان بارت عن الفن الأدبي الكلاسيكي بدقة على شفوية الشعرية البيانية .يقول رولان بارت: « الفن الأدبي الكلاسيكي شيء يتنقل بين أشخاص .تجمعهم الطبقة فهو نتاج موضوع للتناقل الشفوي ولاستهلاك مقعد حسب الاحتمالات المجتمعية :إنه، أساسا، كلام يتحدث به رغم تقنيه المتشدد». رولان بارت، **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الثالثة، ص 66.

جزءا من بنية النص الداخلية العامة. ينضبط، بدقة، لهذه الوضعية مكون "المبـــادئ والافتتاحات "في الشعرية البيانية، وهو ما سنتأمله من خلال نصوص نظرية تنتمي لهذه الشعرية وتصنع سلطتها القضائية العريقة.

يقول ابن رشيق :

«إن الشعر قفل أوله مفتاحه، وينبغي للشاعر أن يجود ابتداء شعره، فإنه أول ما يقرع السمع، وبه يستدل على ما عنده من أول وهلة، وليجتنب «ألا» و «خليلي» و «قد» فلا يستكثر منها في ابتدائه، فإنها من علامات الضعف والتكلان. وليجعله حلوا سهلا وفخما، فقد اختار الناس كثيرا من الابتداءات[98] ».

رغم الخلفية الشفوية لهذه الصياغة النظرية، لموضوع الافتتاحات الشعرية، فإنها تجنح بها جهة التقنين الشديد، وذلك من خلال تواتر معجم أمري إلزامي يكشف الطبيعة المعيارية والسلطوية لهذا التقنين.

يجيب ابن رشيق في نصه، بخصوص هذا المكون النصي، عن سؤالي «كيف» و«لماذا»:

- سؤال كيف : ويتصل بالهيئة النصية التي ينبغي أن يكون عليها افتتاح القصيدة. وهنا يشترط ابن رشيق ثلاثة مبادئ :

- تجويد الافتتاح.
- تجنب الملفوظات المسكوكة الدالة على الضعف.
- توفر الحلاوة والسهولة والفخامة.

تمثل هذه العناصر الثلاثة شروط إنتاج الخطاب الاستهلالي في الشعرية البيانية.

سؤال لماذا : ويتصل بالوظيفة التي ينهض بها الخطاب الاستهلالي في الشعرية البيانية. وهنا نقرأ في نص ابن رشيق ثلاثة وظائف متضافرة، تجعل من الاستهلال، خطابا حيويا في البناء الداخلي للنص، وضمان فعاليته الثقافية، في مجتمع كان يستودع في الشعر مخزونا لغويا وثقافيا، ظل يوظفه في أغراضه الدينية والسياسية التربوية (التعليمية) وهذه الوظائف هي :

وظيفة تنبيهية : يلخصها ملفوظ «أول ما يقرع السمع». فالحرص على تجويد الاستهلال قادم من جهة كونه. أول مكان نصي تنبثق منه الشعرية، مما يمنحه وضعية الميثاق الذي يشرط تداولية القصيدة في علاقتها بالتقاليد الشعرية القديمة.

وظيفة تقييمية : ويلخصها ملفوظ «به يستدل على ما عنده من أول وهلة»، حيث يتحول الاستهلال المستوفي لشروط «سؤال كيف»، إلى خطاب به تستدل الشعرية على حضورها القوي في القصيدة[99]، وهو ما يستكمل عناصر الميثاق الذي يجمعها بالمتلقي لغويا

98) **العمدة**، الجزء الأول، مرجع سابق، ص 218.

99) قال أبو هلال العسكري : « قال بعض الكتاب :أحسنوا معاشر الكتاب الابتداءات فإنهن دلائل البيان ». **كتاب الصناعتين**، مرجع سابق، ص 431.

كان أو ناقدا أو ممدوحا متشبعا بالخطاطات والنماذج الذهنية المسبقة . إن هذه الوظيفة التقييمية ، تعلن عن جودة الشعر وفحولة الشاعر ، كلما كان الاستهلال موفقا في وفائه للسنن الشعري ، وهو ما يترتب عنه موقف تثميني يجنح به نحو التكريس من خلال فاعلية الاختيار وما تنهض به من وظائف ثقافية وتعليمية [100] .

يمكن أن نستكمل عناصر الجواب عن« سؤال لماذا »، من خلال من يقترحه أبو هلال العسكري في النص التالي :

«وإذا كان الابتداء حسنا بديعا، ومليحا رشيقا، كان داعية إلى الاستماع لما يجيء بعده من الكلام، ولهذا المعنى يقول الله عز وجل : ألم .وحم .وطس .وطسم .كهيعص؛ فيقرع أسماعهم بشيء، بديع ليس لهم بمثله عهد، ليكون ذلك داعية لهم إلى الاستماع لما بعده والله أعلم بكتابه [101]» .

يحقق «الابتداء»، المستوفي لشروط «سؤال كيف »، الوظيفة التالية التي تأخذ مكانها ضمن وظائف مسألة لماذا :

وظيفة تحفيزية : يكون بموجبها الابتداء «البديع الصنع » مكانا محفزا لفعل التواصل الجمالي مع النص [102]، وفق إرغامات الشعرية البيانية، التي نظمت البنية الشفوية للقدامة الشعرية ورفعتها إلى مستوى المعيار المتحكم في عمليتي الإنتاج والتلقي .

أعدنا فيما تقدم بناء ما يسيج افتتاح القصيدة من أسس نظرية، وفق نموذجي كيف ولماذا في الشعرية البيانية . ونستمر الآن في بناء طبيعة هذا النص الموازي، ولكن، هذه المرة، من خلال نص مشهور لابن قتيبة . يقول فيه :

« وسمعت بعض أهل الأدب يذكر أن مقصد القصيد إنما ابتدأ فيها بذكر الديار والدمن والآثار، فبكى وشكا، وخاطب الربع، واستوقف الرفيق، ليجعل ذلك سببا لذكر أهلها الظاعنين (عنها ...» ثم وصل ذلك بالنسيب، فشكا شدة الوجد وألم الفراق وفرط الصبابة والشوق، ليميل نحوه القلوب، ويصرف إليه الوجوه وليستدعي (به) إصغاء الأسماع (إليه)، لأن التشبيب قريب إلى النفوس لائط بالقلوب (...) فإذا علم أنه (قد) استوثق من الإصغاء إليه والاستماع له، عقب بإيجاب الحقوق، فرحل في شعره، وشكا النصب والسهر، وسرى الليل وحر الهجير، وإنضاء الراحلة والبعير . فإذا علم أنه (قد) أوجب على صاحبه حق الرجاء، وذمامة التأميل، وقرر عنده ما ناله من المكاره في المسير، بدأ في المديح، فبعثه على المكافأة، وهزه للسماح، وفضله على الأشباه، وصغر في قدره الجزيل [103]» .

---

100) قال ابن الأثير : « إنما خصت الابتداءات بالاختيار، لأنها أول ما يطرق السمع من الكلام، فإذا كان الابتداء لائقا بالمعنى الوارد بعده توفرت الدواعي على استماعه» .
ابن الأثير : **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر** ، قدمه وعلق عليه : دكتور أحمد الحوفي ودكتور بدري طبانة، القسم الثالث، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، ص 98 .

101) **كتاب الصناعتين**، مرجع سابق، ص 437 .

102) يرى ابن رشيق أن «حسن الافتتاح داعية الانشراح، ومطية النجاح» . **العمدة**، مرجع سابق، ص 217 .

103) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الجزء الأول، دار الحديث القاهرة، الطبعة الأولى 1996، ص 74 و75 .

يفكر نص ابن قتيبة في بناء الخطاب الاستهلالي، ضمن بنية موسعة هي بنية القصيدة كنموذج نظري قائم على تناسبات غرضية صارمة [104]، تتجه نحو تكريس قصيدة المديح على حساب التحققات الغرضية والنصية الأخرى [105].

يتأسس الخطاب الاستهلالي وفق هذا النموذج، على ثلاث لحظات تيماتية مُسَنَّنَةَ ثقافيا:

- الوقوف على الأطلال
- النسيب وألم الفراق
- الرحلة إلى الممدوح

تحقق هذه اللحظات الثلاثة وظيفة استمالية مضاعفة. فهي تستدعي «إصغاء» مخاطب عام منغرس في بنية التجريد، هي بنية الثقافة العربية القديمة وما تفرضه من شروط حسن استقبال النصوص، وهي أيضا توجب حق الرجاء في مخاطب محدد هو الممدوح، وذلك بغرض بعته على المكافأة غير أن الممدوح كان دائما، جزءا من بنية تلك الثقافة، بل من أشد الحريصين على استمرارها [106].

تمثل هذه اللحظات الثلاثة الحوافز التيماتية، التي تنضاف إلى الشروط السابقة لإنتاج الخطاب، ضمن مسألة «كيف»، لتصوغ بذلك وظيفة استمالية، تنضاف بدورها إلى وظائف لـماذا. إنها جملة عناصر خطابية وتيماتية وتداولية، تجعل من الاستهلال مكانا نصيا شديد الأهمية في الشعرية البيانية [107]. مكان غير منفصل عن النظام الداخلي لبناء القصيدة، رغم الاستقلالية التيماتية لمختلف أجزائها، التي يؤكد النص بخصوصها، على ضرورة توفير عنصري التناسب والتلاحم. من هذه الناحية، يمكننا أن نعتبر الخطاب الاستهلالي، الذي نظر له ابن قتيبة وغيره من الشاعريين نصا موازيا مندمجا في بنية القصيدة العربية القديمة [108]. وهو النص الموازي الذي عرف ردود أفعال متباينة من قبل شعراء القدامة الجديدة تتراوح بين القبول والرفض، الوفاء والتمرد [109]. ردود فعل تؤسس لما يمكن أن يمثل مصيرا مشتركا للنص الموازي

---

104) يرى ابن قتيبة أن «الشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب وعدل بين هذه الأقسام، فلم يجعل واحدا منها أغلب على الشعر، ولم يطل فيمل السامعين، ولم يقطع وبالنفوس ظماء إلى المزيد».
- المرجع نفسه، ص75 و 76.

105) يقدم جمال الدين بن الشيخ ملاحظتين أساسيتين بخصوص النموذج النظري لابن قتيبة: «إن ابن قتيبة يغفل أجناسا متشكلة تشكلا قويا مثل الخمريات والزهديات -إن الإنتاج المتقدم، بما في ذلك ما هو موثوق به من شعر الجاهلية، لا يثبت بأي حال من الأحوال هيمنة القصيدة الثلاثية أو الرباعية الأجزاء.
الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 19.

106) إن دور الممدوح في المحافظة على بنية الانغلاق في الشعرية البيانية، هو ما جعل جمال الدين بن الشيخ يتحدث عن مؤسسة حماية الأدب. يقول ابن الشيخ: «فمؤسسة حماية الأدب تضمن وجوده [الشاعر]، وتحدد قواعد نشاطه، فضلا عن أن حماة الأدب في هذه المرحلة هم في نفس الآن رجال سلطة ورجال أدب. ولهـؤلاء تأثير في الحياة الأدبية»، ثم يضيف: «إن وسط النخبة هذا، بفضل انتظامه الداخلي، واللغة التي يفرضها والمواضيع التي تطلب منهم معالجتها، يجعل من الثقافة مجالا محفوظا ومن الإنتاج الشعري تمرينا مدرسيا».
المرجع نفسه، ص 68.

107) **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، القسم الثالث، مرجع سابق، ص 97.

108) **Seuils**, op, Cit, p152

109) الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 168.

في الشعريات القديمة والحديثة، إذا كثيرا ما يتم الاستغناء عن بعض عناصره في الطبعات اللاحقة للعمل، وكثيرا ما يتم استدراك غيابها أيضا بمناسبة مثل هذه الطبعات.

4.4. الخبر كنص مواز

الخبر هو أحد الأجناس الخطابية للشعرية البيانية. عبره تطرح هذه الشعرية للتداول جملة من المعايير المتصلة بإنتاج القصيدة وتداولها. وهو خطاب منبثق من قلب القدامة الشعرية الأولى، ومستمر في الفعل في زمن التدوين وما بعده، دون أن يغير من قوانين اشتغاله، ولا من مجالات تدخله التي توسعت لتشمل، مع بعض الشاعريين والإخباريين، القدامة الجديدة للشعر المحدث. لقد انتقل الخبر من زمن الرواية الشفوية، إلى زمن الرواية الكتابية، ليساهم بدوره في صيانة الذاكرة الجماعية، وتدعيم نموذج المحافظة، واستيعاب عناصر التطور التي لا تناقض البنية العميقة الشعرية البيانية. فهذا الوضع الاعتباري الذي يشغله الخبر في تلك الشعرية، هو ما ينهض خلفية لبناء فرضية تعتبر الخطاب الإخباري نصا موازيا شفويا يسيج إنتاج الخطاب الشعري ويرسم أفق تداوليته. وشفوية هذا النص الموازي المخصوص ليست إلا مظهرا من النظام الشفوي العام للنص الموازي في الشعرية البيانية، الذي يمكن أن نفسر في ضوئه غياب (المصاحبات النصية) الذاتية كالعناوين والإهداء والمقدمات و الفهارس، في مقابل حضور نماذج من المصاحبات النصية الغيرية التي تكون من توقيع أصحاب المختارات والشراح والنقاد والمحققين.

يهمنا في هذه الفقرة أن نحلل نموذجين دالين من الخطاب الإخباري في الشعرية البيانية.

- نموذج بشار بن برد:

« ... بشار بن برد حين قيل له: بم فقت أهل عمرك وسبقت أبناء عصرك: في حسن معاني الشعر، وتهذيب ألفاظه؟ قال: لأني لم أقبل ما تورده علي قريحتي، ويناجيني به طبعي، ويبعثه فكري، ونظرت إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق، ولطائف التشبيهات، فسرت إليها بفكر جيد، وغريزة قوية، فأحكمت صبرها، وانتقيت حرها. وكشفت حقائقها، واحترزت من متكلفها، ولا والله ما ملك قيادي الإعجاب بشيء مما آتى به [110]».

بين حدي السلب والإيجاب يتم التفكير في ممارسة شخصية للكتابة الشعرية في هذا الخبر ذي الطابع الحواري. فالمحاور غير المحدد من الناحية الاسنادية، يتخذ وضعية لا شخصية [111] تترك كلام الثقافة الصادر عن المؤلف الشاعر، يعبر من خلالها إلى الجمهور المعني بمعرفة سر «التفوق» و «السبق»، الذي حققه الشاعر في مجال حاسم من مجالات الشعرية البيانية، هو مجال: اللفظ والمعنى.

---

110) **العمدة**، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص239.

111) Seuils, op, Cit, p 328 et 329

إن التفوق هنا إنجاز شخصي، غير أن الخبر كنص مواز يريد تحويله إلى عنصر ثقافي لا يفسر في ضوئه إنتاج شخصي فقط، بل يقدم شروط إنتاج الشعرية من منظور القدامة الجديدة للشعر المحدث . بهذا المعنى يصبح الخبر، نصا ثقافيا ينظر لطريقة في الكتابة ولاتجاه شعري في آن، هو اتجاه الروية والإبداع المكتوب، الذي طور الممارسة الشعرية دون أن يحولها إلى تجربة فردية وإلى عزلة أسلوب [112].

تقوم جماليات الروية بحسب هذا الخبر على العناصر التالية :

- رفض مقترحات البديهة ومناجاة الطبع .
- الاحتراز من المتكلف .
- الغوص على معادن الحقائق ولطائف التشبيهات .
- عدم الارتياح للمنجز الشعري الشخصي .

إن ما يثير انتباهنا في هذه المبادئ الشعرية، هو إقامتها بين حدي الطبع والتكلف . وهي بقدر ما ترفض الأول تحترز من الثاني لتفتح الإبداع الشعري على منطقة وسطى تحيد المذهبين، فيما هي تنتصر لعناصر كتابة شعرية لا عمودية ولا شخصية في آن [113]. وهذا ما يمكن التأكد منه، عند مقارنة هذا النموذج النظري مع التحققات النصية لما يسميه جمال الدين بن الشيخ، بـ «المدرسة الشكلانية» .

– نموذج أبي تمام

لأبي تمام، الشاعر المتبحر، نصوص موازية مهمة . فهو صاحب مصنفات كثيرة في مجال الاختيار الشعري جعلته يحتل، إلى جانب دعبل والبحتري وأبي العميثل، «موقعا في المجهود المبذول لقيام نقد أدبي» في القرن الثالث للهجرة [114]. لقد أصبح الشاعر، من خلال هذه الأعمال وغيرها، منظرا لفنه الخاص، رغم أنه لم يرتق بمفهوم الكتاب الشعري، على غرار كل الشعريات «القديمة، إلى اكتماله، بسبب استمرار نسيان المصاحبات النصية كعنصر لازم، ضمن الشروط التي تجعل من النص كتابا.

---

112) يؤكد جمال الدين بن الشيخ أنه «لا وجود لعزلة المبدع في الشعر العربي القديم، بل أكثر من ذلك لا يمكن تصور فعل فردي ينبثق بمجهوده الخاص من خلال حالة شعرية معطاة. إن الشاعر يلتحق بمساره ولا يحدده لنفسه».

- ويقول رولان بارت عن الأسلوب باعتباره عزلة المبدع : «هكذا تتكون تحت اسم أسلوب، لغة مكتفية بذاتها لا تغوص إلا في الميثولوجيا الشخصية والسرية للكاتب ـ ومهما بلغ الأسلوب من تهذيب ولطافة فإنه دائما على شيء من الخشونة : «إنه شكل بدون مقصد، ونتاج اندفاع لا نتاج نية، إنه أشبه مما يكون ببعد عمودي ومتوحد للفكر .وتكون إرجاعاته على مستوى بيولوجي أو تكون لها علاقة بالماضي، وليس بالتاريخ، فالأسلوب هو «شيء» الكاتب، هو روعته وسجنه، إنه عزلته» . **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص293 .

- **درجة الصفر في الكتابة**، مرجع سابق، ص34 و 35 .

113) يقول جمال الدين بن الشيخ : «يجب علينا أن نتذكر أن الشاعر العربي، في القرن الثالث شاعر محترف، ينظم في الغالب تحت الطلب، وعليه فالقسم الكبير من نتاجه غير شخصي . ويمكن القول بأنه يشتغل "بفتور" فاللغة هي التي تحركه أكثر مما يحركه انفعال». **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص272 .

114) المرجع نفسه، مرجع سابق، ص 55 و 56 .

ولعل هذا النسيان يصبح مضاعفا، عندما يهمل النقد المعاصر الانتباه إلى المظاهر الأخرى للنص الموازي في الشعر العربي القديم، المظاهر التي حرص الشاعر القديم على مضاعفتها حول تجربته، بالقدر الذي تسمح به ثقافة عصره وبما يساهم في إغنائها في آن. ومن جملة هذه المظاهر وصية أبي تمام للبحتري التي أوردها ابن رشيق في العمدة، والتي وجاء فيها:

« قال أبو عبادة الوليد بن عبيد البحتري: كنت في حداثتي أروم الشعر، وكنت أرجع فيه إلى طبع، ولم أكن أقف في تسهيل مأخذه، ووجود اقتضائه، حتى قصدت أبا تمام، فانقطعت فيه إليه، واتكلت في تعريفه عليه، فكان أول ما قال لي: يا أبا عبادة، تخير الأوقات وأنت قليل الهموم، صفر من الغموم، واعلم أن العادة في الأوقات أن يقصد الإنسان لتأليف شيء أو حفظه في وقت السحر، وذلك أن النفس قد أخذت حظها من الراحة وقسطها من النوم، فإن أردت النسيب فاجعل اللفظ، رقيقا، والمعنى رشيقا، وأكثر فيه من بيان الصبابة، وتوجع الكآبة، وقلق الأشواق، ولوعة الفراق، وإذا أخذت في مدح سيد ذي أياد فأشهر مناقبه، وأظهر مناسبه، وابن معالمه، وشرف مقامه، وتقاض المعاني وأحذر المجهول منها، وإياك أن تشين شعرك بالألفاظ الزرية، وكن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام، وإذا عارضك الضجر فأرح نفسك، ولا تعمل إلا وأنت فارغ القلب، واجعل شهوتك لقول الشعر الذريعة إلى حسن نظمه، فإن الشهوة نعم المعين، وجملة الحال أن تعتبر شعرك بما سلف من شعر الماضين: فما استحسنته العلماء فاقصده، وما تركوه فاجتنبه، ترشد إن شاء الله تعالى»[115].

تحتل هذه الوصية وضعية محيط نصي خصوصي[116] يعرض فيه أبي تمام، الشاعر المجرب، خبرته الشعرية للبحتري الذي يرغب في اكتساب أسرار الصناعة، والتحول بالتالي إلى مؤلف خبير بإنتاج النصوص الشعرية الصالحة للتداول في محافل الشعر. فالمرسل إليه، لا يحتل في هذا السياق وضعية لا - شخصية يبلغ المرسل (أبي تمام) من خلالها إلى المتلقي بعض أسرار الإبداع الشعري، نظرا للطابع الخصوصي لهذا المحيط النصي المتمثل في الوصية. وهو الطابع الذي احتفظت به الرسالة، ولم تبرحه إلى مجال التداول العمومي، إلا عندما انتقل المرسل إليه بدوره إلى وضعية المرسل - الشاعر المنتج للنصوص. إنه انتقال تتحول معه كثير من الأوراق الشخصية للشاعر، إلى أوراق عمومية يمتلكها النقد ويعمل على توسيع دائرة تداولها، تقديرا منه، لدورها الحيوي في البناء الثقافي العام. وهذا هو المصير الذي استسلمت له الوصية على يد البحتري نفسه، الذي نهض بمهمة روايتها في هذا الخبر المنقول عن ابن رشيق.

يحدد أبي تمام للبحتري برنامجا بيداغوجيا عاما «لعمل الشعر» ينبني على مكونين أساسين:

---

115) **العمدة**، الجزء الثاني، مرجع سابق، 114 و 115.
116) **Seuils**, op, Cit, p341 et 342

1 . مكون شروط الإنتاج :
ويتصل بالشروط الزمنية والنفسية التي ينبغي على الشاعر مراعاتها عند التأليف :
- اختيار وقت السحر « العمل الشعر ».
- ضرورة الخلو من الهموم والتعب .
- ضرورة الكف عند الضجر .
- جعل الشهوة ذريعة القول .
2 - مكون شروط الخطاب :
ويتصل بشروط البناء الداخلي للخطاب الشعري، وهي نوعان :
أ- شروط خطابية (شكلية) :
- ضرورة مناسبة الألفاظ والمعاني للحوافز الغرضية
(النسيب يستدعي اللفظ الرقيق والمعنى الرشيق) .
- ضرورة مناسبة الألفاظ للمعاني مع تجنب الغريب والمجهول .
- ضرورة الحرص على توفير التناسب والتلاحم بين أجزاء القصيدة
(كن كأنك خياط يقطع الثياب على مقادير الأجسام) .
ب - شروط تيماتية (غرضية) :
- النسيب وضرورة إظهار الشاعر لـ «بيان الصبابة وتوجع الكآبة وقلق الأشواق، ولوعة الفراق».
- المديح وضرورة إشهار الشاعر لمناقب الممدوح وإظهار مناسبه وبناء معالمه وشرف مقامه.

وتتصل هذه الشروط بالحوافز الغرضية والتيماتية لقصيدة المديح الظافرة [117]. ووصية ابن تمام تتجه، في هذا السياق، إلى تقنين هذه القصيدة وفق بنية ذهبية نموذجية تحول فن النسيب، ومن خلاله تيمة الحب، إلى مجرد حافز ذهني خال من حرارة التجربة وفاقد للقيمة الاعتبارية الخالصة .إن الوصية» تنظم، من هذه الناحية إلى الأفق النقدي العام، الذي كان يروم احتواء الحداثة الغزلية وتقليص مساحتها، إلى مجرد لحظة في بناء قصيدة المديح . وهو الأفق الذي سيصبح واضحا وصارما في المقدمة النظرية الهامة التي خصصها ابن قتيبة لكتابه **الشعر والشعراء**. إن الوصية لا تلزم الشاعر بهذه الخطاطة الذهنية إلا لتكرس سلطة القدامة، وتوكيدها على حفظ القصائد وقبول أحكام العلماء النقاد، علامة قوية على ذلك .والوصية، كنص مواز، تشتغل، من هذه الناحية، ضد مشروع الشاعر.

إن الشاعر، المتهم في إبداعه بالغلو والخروج عن «طريقة العرب» يدعو تلميذه

117) يلاحظ جمال الدين بن الشيخ، بأن قصيدة المديح تحظى لدى كل من أبي تمام والبحتري بتفوق مطلق .وهو ما يؤكده بمعطيات إحصائية «إن نسبة القصائد المخصصة للمدح والبالغة عند أبي تمام 45% وعند البحتري 51 % تبين بوضوح سيادة هذا الغرض». **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص 150 .

البحتري إلى التزام قواعد مثال مقبول [118]، لكن مع الحرص على تجريد الممارسة الشعرية من هالتها السحرية والميتافزيقية، بفصلها عن مقولة الإلهام ووصلها بمفهوم الروية.

5.4. الخطاب المقدماتي

ينفرد الخطاب المقدماتي في الشعرية البيانية بوضع اعتباري مميز، خاصة ضمن بعض الأجناس الخطابية التي انشغلت بما يجعل من النص كتابا. فالنص لا يصبح كتابا إلا إذا ضاعف حول ذاته مجموعة من العتبات النصية، بها يقترح نفسه على مجتمع القراءة، قاصدا من وراء ذلك تأمين تداولية ملائمة. خطاب المختارات الشعرية، بعد أن تجاوز طور « المعلقات »، لم يعد يخرج عن هذه الإنشغالات سواء ما تعلق منه باختيار «المقطعات» أو «المقصدات».

إن الاختيار الشعري بشكل عام، ينطوي على فعل مضاعف من النص الموازي، فعل يتصل بالاختيار الشعري ذاته، وآخر يتصل بما يسيج هذا الاختيار من مصاحبات نصية تعضد مسيرته التداولية وتعضد في آن المقصديات الثقافية لمصنفي هذه الاختيارات ولشراحها اللغويين والنقاد. وكل هؤلاء يتحولون إلى مرسلين لنصوص موازية تسيج الاختيار الشعري الذي قد يكون من تصنيف نقاد أو شعراء، انخرطوا بوعي في مثل هذه الممارسات الثقافية الموازية لترسيخ مفهوم الكتاب وتدعيم موقف الكتابة عند القدامة الجديدة. ولعل مساهمة أبي تمام في صنع هذه الاختيارات، كانت حاسمة في خلق تقليد أدبي سيكون له أتباع ومقلدون في الزمن القديم والحديث على حد سواء، . وهو ما سيفرغ، في النهاية، هذا الفعل النصي الموازي من وظيفته التحديثية الحيوية. إن اختيارا شعريا كالحماسة سوف لا يفرض فقط سلطة اختيار الشاعر ومنهجيته بل سوف يفرض، بموازاة مع ذلك، سلطة العنوان ذي الوظيفة الوصفية التغريضية (التيماتية)، من هنا ستظهر مختارات شعرية أخرى تحمل ذات العنوان، لعل أشهرها حماسة البحتري تلميذ أبي تمام.

لحماسة أبي تمام ثلاثة أفعال تصوغ وضعها الاعتباري كنص مواز، يعرض عبره الشاعر معرفته الجيدة بالتراث الشعري ويقترح، بشكل ضمني، معايير تقييمه وتصنيفه، بما يساهم في إضفاء الشرعية على قدامته الجديدة، ويعضد قيام نقد أدبي يتجاوز الموقف اللغوي المتصلب. وهذه الأفعال هي :

أ- فعل الاختيار (من الشعر القديم والمحدث).

ب- فعل التغريض [119].

ج- فعل العنونة.

---

118) المرجع نفسه، ص131.

119) يرى ادريس بلمليح بأن أبا تمام خالف «التصور النقدي في أكثر الأبواب التي أطر في ضوئها الفعل التغريضي للنص العربي القديم، وذلك لأنه تميز- بكونه تفرد بذكر سبعة أبواب لا نجد لها أثرا في الكتب النقدية التي تناولت موضوع الأغراض وهي : الحماسة والأدب والأضياف والصفات والسير والنعاس والملح ومذبة النساء». إدريس بلمليح : **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب**، الجزء الثاني، منشورات جامعة محمد الخامس، ، ص 416.

تضافرت كل هذه الأفعال لتجعل من حماسة أبي تمام كتابا شعريا منفتحا، يشكل ذخيرة شعرية جديدة موازية للذخيرة التقليدية »[120] ، ذخيرة «عبَّر من خلالها هذا الشاعر المميز عن تفاعله بالنص الفني وفق منظور جمالي، نعتقد أنه يمثل وعيا مخالفا لوعي أصحاب المختارات قبله» [121] . وعي عمل من خلال أفعاله الثلاثة المميزة على «تأسيس أفق انتظار يمتزج ضمنه القديم والمحدث امتزاجا جماليا يحرر النص الفني من ربقة الارتباط بزمنه الفعلي، ليصبح ذا زمن فعلي يكسبه فعالية ممتدة ومستمرة [122]» . فعالية تفسح للقيم الشعرية للقدامة الجديدة مكانا ضمن التقاليد الأدبية للشعرية البيانية.

لحماسة أبي تمام أفعال أخرى تضاعف من وضعها الاعتباري كنص مواز . وتتصل هذه المرة بحسن الاستقبال الذي عرفته كاختيار شعري مخصوص أنيطت به مهمات ثقافية وتربوية مهمة[123] نقصد بذلك أفعال الشرح والتأويل و التقديم التي ضاعفتها الحماسة حول ذاتها من خلال ردود فعل المرزوقي الناقد والمربي . يهمنا منها، في هذا السياق، فعل التقديم باعتباره إحدى المظاهر النصية الصريحة للمصاحب النصي في الشعرية البيانية .

1.5.4 . الحماسة وخطابها المقدماتي

لم يقدم أبو تمام لحماسته، ولم يدلل صعوباتها اللغوية بشرح يضمن لها قراءة جيدة، خاصة بعد أن أنيطت بها مهام نقدية وتربوية . لذلك ستخوض الحماسة مغامرتها، في البداية، داخل مجتمع القراءة عارية من هذه الأفعال، إلى أن انتدبت الثقافة المرزوقي لاستدراك هذا الغياب، وللجواب، من ثمة، على بعض أسئلة العصر . تتخذ مقدمة المرزوقي وضعية مقدمة غيرية لاحقة Allographe altérieur ، ولما كانت هذه المقدمة تجيب عن بعض الأسئلة الضمنية للثقافة المنبثقة عنها، فقد نسجت خطابها من أفق المزاوجة بين وظائف تستحضر المصنف (أبي تمــام) والشارح (المرزوقي) . من هنا فالمقدمة الغيرية اللاحقة تستدرك بعض وظائف المقدمة الذاتية الأصلية الغائبة (مقدمة المؤلف)، وكأن المرزوقي يستحضر الذات المتلفظة الأصلية، من خلال فاعلية تخييلية، عبرها يوجد السياق الأول لبت الرسالة، قبل أن يدمجها في ذاته التلفظية الخاصة، المنشغلة بتركيب معايير الشعرية البيانية من خلال فسيفساء من النصوص النقدية الشائعة [124] .

120) **المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب**، مرجع سابق، ص 116 .

121) المرجع نفسه، ص 385 .

122) المرجع نفسه، ص 436 .

123) إن شرح المرزوقي لهذه المختارات ولأخرى غيرها، يتصل باهتماماته التربوية . وهذا ما يؤكده جمال ابن الشيخ بقوله : «إنه لمن الأهمية بمكان التأكيد على أننا بصدد مربي وبمعلم الأمراء البوهيين » . **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص37 .

124) يؤكد جمال الدين ابن الشيخ أن مقدمة المرزوقي هي « عبارة عن فسيفساء من النصوص، أخذها كلمة كلمة من سالفيه، وهي نصوص معروفة إلى حد لم ير معه ضرورة لذكر أصحابها » . المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

وظائف تستحضر المصنف

هي وظائف تتصل بتيمات مسألة لماذا وكيف اللتان ترومان ضمان قراءة جيدة للاختيار الشـــعـــري . قراءة يرغب العمل في تحقيقها عبر إخبار المستفسر ومن خلاله جمهور القراء، بمعطيات خطابية ومنهجية مساعدة على إنجاز تلك القراءة [125].

تيمات مسألة لماذا

تؤكد مقدمة الحماسة، ضمن هذه المسألة، على تيمتين أساسين :

- تثمين الأهمية

تَنْصَرِفُ المقدمة، في هذه التيمة، إلى إنتاج ملفوظات تقييمية تبرز أهمية المصنف، ضمن جنس المختارات الشعرية . يقول المرزوقي :

«وقضيت العجب كيف وقع الإجماع من النقاد على أنه لم يتفق في اختيار المقطعات أنقى مما جمعه [أبي تمام]، ولا في اختيار المقصدات أوفي مما دونه المفضل ونقده[126] ».

تنظم مقدمة المزروقي، من هذه الناحية، إلى صوت الرأي العام النقدي الذي «أجمع » على أهمية مصنف الحماسة ضمن «اختيار المقطعات ». فهو «أرقاها » على الإطلاق بحيث لا يعدله قيمة إلا مصنف « المفضليات »، ضمن «اختيار المقصدات ». إن جنس الاختيار مختلف بين المصنفين الشعريين . والنقد القديم يربط أهمية «المفضليات »، بقيمة «الوفاء [127]»، لنموذج القصيدة القديمة، فيما يربط أهمية «الحماسة » بقيمة «النقاء »، وهذه القيمة الأخيرة تدل على ردود الفعل الجمالية المتميزة التي طبعت تعامل أبي تمام مع التراث الشعري السابق عليه والمعاصر له . وهي القيمة التي ستتضح أبعادها الجمالية أكثر، عند الانتقال، إلى التيمة الأخرى المكملة لمسألة لماذا .

- تثمين التنوع

إذا كانت المقدمة الذاتية الأصلية تنصرف عادة إلى تثمين مبدأ الوحدة، باعتباره المسوغ الخطابي أو التيماتي لجمع نصوص متفرقة ضمن كتاب مستقل، فإن مقدمة المزروقي، كمقدمة غيرية لاحقة لاختيار شعري، تثمن مبدأ التنوع، وهو المبدأ الذي يجعل من الحماسة اختيارا شعريا ثوريا يدمج بين أفق الشعر القديم والمحدث.

---

125) يستجيب المرزوقي في مقدمته للحماسة وشرحه لها لطلب سائل واقعي ومتخيل على غرار أغلب المؤلفات الكلاسيكية . يقول كيليطو في هذا السياق «الكتاب عادة يولد بناء على طلب صريح تمليه ظروف خاصة - أو بناء على طلب ضمني توحي به بعض المشاكل المعلقة في الهواء ».
- **الأدب والغرابة**، مرجع سابق، ص78.

126) المرزوقي ، **شرح ديوان الحماسة**، ص 3 و 4 .

127) يؤول محمد العمري قيمة الوفاء كالتالي : «الوفاء يعني تمام النموذج وتمثيله للتقليد العربي في البناء اللغوي والشعري الأمثل، ذلك المثال الذي نحاه مقصد القصيدة حسب تعبير ابن قتيبة معتمدا على رأي العالمين بالشعر، ذلك النموذج الذي يتيح لذة اللاحق من خلال لذة السابق، متصورا المشهد مسترجعا الأفق ». أنظر : الرواية والاختيار، دراسة نقدية وردت في مؤلف جماعي بعنوان : **نظرية التلقي** (إشكالات وتطبيقات)منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، الطبعة الأولى، ص78.

يقول المرزوقي :

«وهذا الرجل لم يعمد من الشعراء إلى المشتهرين منهم دون الأغفال .ولا من الشعر إلى المتردد في الأفواق (...) بل اعتسف في دواوين الشعر جاهليهم ومخضرمهم، واسلاميهم ومولدهم، واختطف منها الأرواح دون الأشباح (...) وجمع ما يوافق نظمه ويخالفه، لأن ضروب الاختيار لم تخف عليه، وطرق الإحسان والاستحسان لم تستتر عنه[128]».

إن تتمين مبدأ التنوع في هذا الاختيار الشعري لأبي تمام محكوم بمبدأ موحد هو مبدأ الجودة (المنظمة غرضيا) الذي يتجاوز عن قصد مبدأ الشهرة والقدامة، في اتجاه تركيب اختيار يرصد «طرق الإحسان» بناء على «أساس فني وفكري يعتبر، في حد ذاته ثورة على قدسية القديم قدسية مطلقة وكلية[129]».

بهذا المعنى، تعضد تيمة التنوع تيمة الأهمية، لتنهضا معا بالجواب عن سؤال «لماذا ينبغي قراءة الحماسة ؟ ».

تيمات مسألة كيف

تتعدد وسائل « توجيه القارئ » لأجل الحصول على «قراءة جيدة للعمل ». وفي هذا السياق تأتي وظائف مسألة كيف، لتكمل، في نموذج جيرار جنيت، وظائف مسألة لماذا . وهي تروم، في جانب منهما، إمداد القارئ بمجموعة من المعلومات، التي تراها المقدمة ضرورية لحصول تلك القراءة المرجوة . تمدنا مقدمة المرزوقي ضمن هذه المسألة بالتيمات التالية :

تيمة التكون

وتنصرف إلى إخبار القارئ بأصول حماسة أبي تمام وبمنهجيته في اختيار نصوصها، مقارنة مع منهجه في إبداعه الشعري الخاص . وما دمنا لا نتوفر، في مقدمة المرزوقي، على عناصر بيوغرافية تتصل بظروف تحرير أبي تمام لاختياره الشعري ومراحل تكوينه[130]، فإننا نكتفي برصد هذه التيمة-الوظيفة انطلاقا من النص التالي الذي يحيل فيه المرزوقي على منهجية أبي تمام في اختياره الشعري :

«وأما تعجبك من أبي تمام في اختيار هذا المجموع وخروجه عن ميدان شعره، ومفارقته ما يهواه بنفسه، وإجماع نقاد الشعر بعده على ما صحبه من التوفيق في قصده، فالقول فيه أن أبا تمام كان يختار ما يختار لجودته لا غير، ويقول ما يقوله من الشعر بشهوته . والفرق بين ما يشتهى وبين ما يستجاد ظاهر .بدلالة أن العارف بالبز قد يشتهي لبس ما لا يستجيده، ويستجيد ما لا يشتهي لبسه[131] ».

يميز النص بين مقامي الاختيار والإبداع عند أبي تمام[132]. فتكون الشهوة عنده شرط الإبداع، فيما تكو ن الجودة شرط الاختيار. من هنا إجماع الذائقة الشعرية البيانية على تفوق

128) **شرح ديوان الحماسة**، مرجع سابق، ص 13 و 14 .

129) الرواية والاختيار، **نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)**، مرجع سابق، ص 79 .

130) Seuils, op. Cit, P 135

131) شرح ديوان الحماسة، مرجع سابق، ص 13 .

132) الرواية والاختيار، **نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)**، مرجع سابق، ص 81 .

أبي تمام في ذلك الاختيار بكيفية ستضمن لحماسته تاريخا من التلقي الإيجابي. بسبب ذلك «الصنيع الضمني» الذي سيجعل منه «كتابا في البلاغة والنقد على أسس جديدة في الموضوع والشكل» كما يؤكد محمد العمري[133]. إن معيار الجودة وما هيأ من اندماج أفق الشعر القديم والمحدث في اختيار شعري مؤسس، هو ما يمثل تيمة التكون في مقدمة المرزوقي.

تيمة التجويد

تخرج هذه التيمة عن دائرة الوظائف التي جردها جيرار جنيت ضمن مسألة كيف. ونقترحها من صميم التفاعل الإبداعي لأبي تمام مع الذخيرة المكونة لاختياره الشعري. هذا التفاعل الذي عملت مقدمة المرزوقي على توضيحه من خلال كل التيمات السابقة.

تتجاوز هذه التيمة فاعلية اختيار الجودة إلى تجويد الاختيار. وهي فاعلية تجد مكانها الوظيفي ضمن مسألة كيف التي تروم إمداد القارئ بمعلومات يجدها المرزوقي ضرورية لحصول «قراءة جيدة» للحماسة. يقول المرزوقي فيما يضيء هذه التيمة:

«... تراه ينتهي إلى البيت الجيد فيه لفظة تشينه، فيجبر نقيصته من عنده، ويبدل الكلمة بأختها في نقده. وهذا يبين لمن رجع إلى دواوينهم فقابل ما في اختياره بها[134]».

تتصل تيمة التجويد بالنسيج اللغوي للمقطعات، فتعمل على تعديل مفردات الأبيات المنتقاة بمفردات أخرى تضاعف من جودة الاختيار الشعري. وهذه التيمة-الوظيفة لا تستحضرها مقدمة المرزوقي ضمن مسألة كيف، إلا لتهيئ الحماسة لاستقبال ملائم، يناسب مقصديات المصنف، ثم الشارح والمؤول.

5. نموذج المعري

1.5. اختراق الشعرية البيانية

إن النص الموازي، وكل ما يجعل من النص كتابا قائم الذات، يجد في تجربة أبي العلاء المعري أجوبة صريحة تقف بتلك التجربة كعلامة اختراق قصوى للشعرية البيانية في نظامها الاستعاري والتغريضي والعروضي والشعري والتأليفي بشكل عام. اختراق يجعل من تلك التجربة مكثفة لضوء يكاد يقف بالمعري بعيدا عن العصر السابق عليه أو العصور القادمة بعده.

لأول مرة، نجد شاعرا، في تاريخ الشعر العربي القديم، يهتم بتجربة تأليف الكتاب الشعري الشخصي، وما كان ينهض به سابقا رواة الشعر وأصحاب الاختيار والشراح من جمع نصوص الشاعر أو الشعراء وتصنيفها ضمن كتاب فردي أو جماعي، أصبح، مع أبي العلاء المعري مهمة شخصية ينهض به الشاعر ذاته، مع ميل صريح إلى إضفاء الطابع الشخصي على عملية التأليف برمتها. إن عزلة المبدع واضحة في حالة المعري، ويمكن تصور عمله الشعري كـ« فعل فردي ينبثق، بمجهوده الخاص، عن حالة شعرية معطاة[135]».

---

133) الرواية والاختيار، **نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)**، مرجع سابق، ص 80.

134) **شرح ديوان الحماسة**، مرجع سابق، ص 14.

135) إذا كنا نتفق مع جمال الدين بن الشيخ بأنه «لا وجود لعزلة المبدع في الشعر العربي القديم» وبأنه «لا يمكن تصور

إلى هذا الأفق الشعري التأليفي ينتمي **سقط الزند** و **لزوم ما لا يلزم** . العملان اللذان صدر فيهما المعري عن وعي خاص بوضعهما الاعتباري ككتابين شعريين مستقلين، فلم يكتف بمنحهما عنوانين مميزين، بل صدر كل واحد منهما بـ «خطبة» خاصة، فضلا عن الشروحات الذاتية والغيرية التي سيجا بها والتي تدل على حسن الاستقبال وتهييء له في ذات الوقت. ونكتفي في التحليل التالي بنموذج سقط الزند [136].

2.5. ديوان سقط الزند

لكتاب «شروح سقط الزند» صنفان من المقدمات : مقدمات ذاتية وأخرى غيرية . في صنف المقدمات الذاتية، نهتم بتحليل الخطاب الاستهلالي للمعري (مقدمة المؤلف)، وفي صنف المقدمات الغيرية، نهتم بتحليل الخطاب الاستهلالي للتبريزي (مقدمة الشارح).

1.2.5 . مقدمة المؤلف

خطبة سقط الزند

تتخذ خطبة السقط وضعية مصاحب نصي ذاتي لاحق .من هنا ستكون وظائفها مكيفة مع طبيعتها الاستعادية التي ستعمل على تنسيب القول الشعري باستحضار شروط انبثاقه السابقة، وتوجيه أفق إنتاجه وتلقيه اللاحقين، بما يتواشج مع أفق المراجعة النقدية لمفهوم الشعر وأغراضه التي صدر عنها المعري في ممارسته الشعرية اللاحقة، ونقصد بها **اللزوميات**. إن أفق «اللزوميات» هو المتحكم في صياغة خطبة السقط [137]. ومن ثمة لا تستحضر مقصدية التأليف الأصلية في هذه «الخطبة» الاستعادية، إلا لتعوض بمقصدية جديدة، منبثقة عن علاقة التوتر التي أصبحت تربط الشاعر المعري بالمفهوم المتداول للشعر في الشعرية البيانية . من هذا الأفق التوتري تنسج خطبة «السقط» خطابها النقدي الاستعادي، الذي يكثفه الاستشهاد التالي :

«أما بعد، فإنّ الشعراء كأفراس تتابعن [في مدى]، ما قصر منها سبق، وما وقف ليم ولحـــق . وقد كنت في ربان الحداثة وجن النشاط مائلا في صغو القريض، أعتده بعض مآثر الأديب، ومن أشرف مراتب البليغ، ثم رفضته رفض السقب غرسه، والرأل تريكته، رغبة عن أدب معظم جيِّده كذب، ورديئة ينقص ويجدب [138]» .

=الفعل الفردي ينبثق بمجهوده الخاص عن حالة شعرية معطاة »، فإننا نستثني من ذلك تجربة أبي العلاء المعري خاصة ديوانه «لزوم ما لا يلزم » . **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص 293 .

136) أبو العلاء المعري : **شروح سقط الزند**، الهيئة المصرية العامة للكتاب "سنة 1986م، تحقيق الأساتذة مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، عبد السلام هارون، إبراهيم الإبياري، حامد عبد المجيد، تحت إشراف الدكتور طه حسين.

137) يذهب عبد الفتاح كيليطو إلى ما يدعم هذا الرأي، فيقول: «تجدر الإشارة أيضا إلى أنه [المعري] كتب خطبة السقط في فترة متأخرة على الأرجح، بعد مرور مدة طويلة على إنشاء ما يشتمل عليه الديوان من قصائد، بل إن هذه الخطبة التي كتبها في وقت نبذ فيه الكذب – أو الشعر إن فضلنا ?تلتقي في جانب منها مع المقدمة الطويلة التي صدر بها لزوم ما لا يلزم » . عبد الفتاح كيليطو ، **أبو العلاء المعري أو متاهات القول**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2000، ص 42 .

138) **شروح سقط الزند**، مرجع سابق، ص10 .

ينتظم هذا النص، في لحظتين دلاليتين، تربط بينهما علاقة تجاوز:

أ - لحظة استعادة مقصدية التأليف الأصلية، التي انبثقت عنها نصوص السقط. وهي مقصدية محكومة بشرط عام يتصل بالتنافس بين الشعراء، وآخر خاص ويتصل بفترة «ربان الحداثة» و«جن النشاط». بحسب هذين الشرطين تشكل مفهوم يعتبر الشعر ممارسة جادة، بل «ومن أشرف مراتب البليغ».

ب- لحظة استحضار مقصدية تأليف جديدة، انبثقت عنها نصوص شعرية لا توجد ضمن ديوان سقط الزند، لكنها ماثلة في هذه اللحظة من خطبته بقوة توجيهها لأفق تلقي نصوص السقط. توجيه محكوم بعلاقة التوتر، إن لم تكن الرفض، التي أصبحت تربط المعري بالممارسة الشعرية كممارسة منطلقة، في أغلب الأحوال، من معيار الكذب لتحقيق شرط الجودة[139] يقول المعري في هذا السياق من نص الخطبة:

«والشعر للخلد، مثل الصورة لليد، يمثل الصانع ما لا حقيقة له، ويقول الخاطر ما لو طولب به لأنكره ومطلق في حكم النظم [دعوى] الجبان أنه شجيع، ولبس العزهاة ثياب الزير، وتحلى العاجز بحلية الشهم الزميع[140]».

إن استقلال "الحقيقة "الشعرية بذاتها وتحكمها في حقيقة الأشياء من خلال لعبة القلب والتحويل، هو ما يجعل من الشعر ممارسة «مشبوهة» ومدانة في حالة عدم مبارحتها لعتبة الكذب. على ضوء هذه القناعة، تؤسس الخطبة لمقصدية جديدة توجه، في ضوئها، قراءة ديوان السقط، بما يعمل على تجاوز أفق التغريض وإعادة تملك المعنى الشعري وفقا لمعيار «الصدق». يقول المعري:

«وما وجد لي من غلو علق في الظاهر بآدمي، وكان مما يحتمله صفات الله تعالى، فهو مصروف إليه، وما يصلح لمخلوق سلف أو غبر، أو لم يخلق بعد، فإنه ملحق به. وما كان محضا من المين لا جهة له فاستقيل الله سبحانه وتعالى العثرة فيه[141]».

بهذا النصّ يكتمل الجهاز المعياري والوظيفي لخطبة السقط باعتبارها مصاحبا نصيا لاحقا، يحاور أفقا شعريا سابقا بأفق لاحق تشكل في ديوان اللزوميات، لينخرط في سياق وظيفة استعادية، تعيد قراءة أعمال الماضي، انطلاقا من أفق الحاضر.

مقدمة (شرح) السقط

تأخذ هذه المقدمة بدورها وضعية مصاحب نصي ذاتي لاحق، انبثق من حاجيات بيداغوجية، تتصل بشرح قصائد سقط الزند، وتدليل صعوبتها اللغوية والتأويلية. فهذا السياق الثقافي الخاص سيؤثر في بناء المقدمة، وفي توجيهها لعملية التلقي.

يمكن أن نميز في «مقدمة(شرح) السقط» هذه، بين ثلاث لحظات دلالية، تكشف عن

139) **شرح ديوان الحماسة**، مرجع سابق.

140) **شروح سقط الزند**، مرجع سابق، ص10.

141) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

وجه المعري الشاعر-العالم، الذي أصبح مطالبا بإنتاج نصوص موزاية (كالشرح وغيره) تعضد وضعية الإنتاج (الإبداع)، بما تهيئ من أفق التلقي الجيد. وهذه اللحظات نبسطها كالتالي:

أ ـ لحظة إعلان التواضع

يقول المعري :

« وأنا شيخ مكذوب عليه، يظن بعض العامة أنني من أهل العلم، وأنا من الجهالة نظير الحلم ... ».

ثم يضيف في السياق ذاته، بعد سرد بعض المعطيات البيوغرافية المتصلة بلزومه البيت : (142).

«وطرقني رجل بعد رجل، كلهم يلتمس مني أدبا، أو يحسب أني ممعان نشبا. فكان من آخر وارد علي أبو عبد الله الأصفهاني، غره أحاديث بعض العامة، فلقي من الأسفار كلفا، فأصابني قد راهقت تلفا، وعرفته أن غيري أولى بالقصد، والمجدب يقنع من الناقة بالفصد (143)».

يتضح من نبرة الكلام، ومن تفاصيل السرد ودقته، أن مقصدية إعلان التواضع هذه تنطوي على مكر يتحول معه الخطاب إلى إنتاج دلالة الافتخار، وذلك من جهتين : أولا من جهة عدم اطمئنان الذات المتلفظة (المعري) إلى علمها الشيء الذي يؤكد طموحها إلى اكتساب المزيد، وثانيا من جهة إحالتها على حرص «الرجال» على التماس «الأدب» منها وتحملهم، لأجل ذلك، مشاق السفر. ثم إن ذكر إسم علم بعينه (عبد الله الاصفهاني) كنموذج لآخر من قصد المعري بمسكنه، يعضد هذا التأويل.

ب ـ لحظة إعلان التبرير

يقول المعري :

« قد علم الله، جلت عظمته أن أحب الكلام إلي ما ذكر به الله ، عز سلطانه وأثني به عليه. وإذا تكلمت بكلمة لغيره، عددتها من غبن وغبن، تزيد الغصن الشائك من الأبن »(144).

استشهاد يهيء لآخر .لأن مقصدية التبرير تحتاج أولا إلى إعلان المبدأ المعيار .والمعيار الذي يتم سوقه هنا هو التزام طريق الخير والصدق والورع، طريق سيتم في ضوئه سوق التبرير في الاستشهاد التالي :

« وإذا نطقت بألفاظ ليست لله فإنما أنا كما قيل في المثل : « مكره أخوك لا بطل »، هذا أوان الشبيبة، فكيف إذا أخلقني العصر إخلاق السبيبة و «رب كلمة تقول دعني » و «السيل يضطرك إلى المعطشة(145) ».

---

142) يقول المعري : «ولزمت مسكني منذ سنة أربعمائة، معملا أني لا أرسل فيما يتصل بكلام العرب بنت شفة، وبليت بنوب ليست بالمنكفشة ». المرجع نفسه، ص5.

143) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

144) المرجع نفسه، ص4 و 5.

145) المرجع نفسه، ص 5.

يستحضر هذا التبرير، بدوره، مقصديات التأليف الجديدة، المرتبطة بالأفق الشعري للزوميات، ويتم، في ضوئها، إعادة تقييم مقصديات التأليف القديمة، وما انبثق عنها من أفق شعري، يمتزج فيه الصدق بالكذب والخير بالشر بكيفية طبعت ديوان السقط بالهجانة .إن أفق الهجانة هذا يجد مبرره بدوره في ما سماه الشاعر في خطبة الديوان بـ «ربان الحداثة» أي ما يسميه الآن بـ «أوان الشبيبة». وهي المرحة التي خضع فيها المعري لإرغامات شعرية سابقة، جعلته يصدر في نصوص السقط عن وعي فني يعتبر الشعر، بمختلف أغراضه، مضمارا للتنافس عن «أشرف مراتب البليغ». إنه الأفق الذي تجاوزه الشاعر، فعاد ليبرر في ضوء مقصديته الجديدة نصوص السقط، خاصة تلك المتحررة من التزام مفاهيم الخير والصدق والورع . إن فاعلية التبرير، كأداة لتوجيه القراءة باعتبارها إحدى وظائف مقدمة (شرح) السقط لا تتم، بالإضافة إلى عناصر الاستدلال الضمنية السابقة، إلا من خلال توظيف السلطة التداولية للمثل السائر .

ج- لحظة إعلان الاستجابة

يقول المعري :

«فلما رضي [أبو عبد الله الاصفهاني] بكد المغفر، استخرت الله عظم سلطانه، في إقراء أشياء كثيرة . وسألني أن أشرح له ما يستعجم عليه من الكتاب المعروف بسقط الزند، فأجبته إلى ما سأل، وقد شهد الله -وكفى به- أني حسير طليح، أشفق من الأخطاء وأليح»[146] .

تضاعف لحظة إعلان الاستجابة من وضعية الإنتاج ، من خلال إنتاج نصوص موازية ذاتية تستجيب لمطالب تربوية وبيداغوجية خاصة، وتهيئ ،عبر ذلك ، ديوان السقط لتداولية جيدة تلائم مقهديات المعري-الشارح ومبدع اللزوميات في آن .

2.2.5 . مقدمة (التبريزي) الشارح

التبريزي شارح ناقد أنتج جملة من الشروح الموازية لدواوين الشعر القديم . لكن شرحه لسقط الزند يتخذ وضعا اعتباريا خاصا، لأنه يعبر عن انتقال التبريزي، في علاقته بالمعري، من وضعية المتلقي المتعلم إلى وضعية المنتج (المرسل) الشارح، الذي يصاحب نصوص المعلم بنصوص موازية، لا تعبر فقط عن حسن الاستقبال، وإنما تهيئ أيضا تلك النصوص (ديوان السقط) لقراءة حسنة في زمن الشارح، وفي كل الأزمنة الموالية.

تتخذ مقدمة التبريزي لشرح سقط الزند، وضعية مصاحب نصي غيري لاحق . وهي مقدمة منشغلة بهاجسين كبيرين : أولهما يتصل بديوان السقط في ذاته، وثانيهما يتصل بما يصاحبه من شروح.

146) المرجع نفسه، ص6.

ينشغل الهاجس الأول بالتيمات-الوظائف التالية :

أ. تفسير العنوان

يستدرك التبريزي غياب مثل هذه الوظيفة في المقدمة الذاتية اللاحقة التي وضعها المعري لديوانه . استدراك، يمكن أن نفترض بخصوصه أن التبريزي استفاد في صياغته من المعري ذاته، بحكم علاقة التعلم التي كانت تجمعه به . من هنا نرجح أن للمعري أثرا في هذا التفسير الغيري الذي يسوقه التبريزي :

«وكان قد لقب هذا الديوان بـ «سقط الزند»، لأن السقط أول ما يخرج من النار من الزند، وهذا أول شعره وما سمح به خاطره، فشبهه به[147]» .

يقوم الانتقاء العنواني، وفق هذا التفسير، على علاقة مشابهة بين «الديوان» و «السقط» تمثل في صفة الأولية . فإذا كان السقط، هو «أول» ما يخرج من نار الزند، فإن الديوان، هو «أول »شعر قدحه خاطر المعري . إن الاشتراك في هذه الصفة، لا يستنفذ كل دلالة العنوان، كتركيب استعاري يستحضر المشبه به فيما يسكت عن المشبه (الديوان) .

والتفسير المقدم من التبريزي كشارح، يستحضر هذا المكون الغائب، ليعيد في ضوئه بناء علاقة المشابهة وإخراجها من طور الخفاء إلى طور التجلي . وعلاقة المشابهة هذه تتجاوز الاشتراك في صفة الأولية إلى الإيحاءات النارية لهذه الاستعارة العنوانية، التي يصبح معها الشعر نارا أخرى منبثقة عما ينقدح بالداخل.

ب . تيمة الوحدة (إعلان المذهب)

يستدرك التبريزي، بهذه الوظيفة، غيابا آخر في مقدمة المعري، فيقول :

«وشعره كثيرفي كل فن، وميل الناس على طبقاتهم : من شاعر مفلق، وكاتب بليغ، إلى هذا الفن أكثر، ورغبتهم فيه أصدق . وهو أشبه بشعر أهل زمانه مما سواه، لأنه سلك فيه طريقة حبيب بن أوس الطائي، وأبي الطيب المتنبي، وهما هما في جزالة اللفظ وحسن المعنى»[148] .

يفصح هذا الاستشهاد عن ثلاثة عناصر تتصل، بشكل مباشر او مداور، بتيمة إعلان المذهب الشعري، الذي صدر عنه المعري في ديوان السقط :

- النظم في مختلف الأغراض.
- التزام مذهب البديع.
- حسن استقبال الديوان.

إن التذكير بهذه العناصر المتصلة بالإنتاج والتلقي يعضد المصير التداولي لديوان السقط، من خلال ما يسوقه الاستشهاد من تيمات تتصل بمسألة لماذا، كتيمة «الأهمية» المتصلة

---

147) المرجع نفسه، ص3 .
148) لمرجع نفسه، ص 4 .

بـ «النظم في مختلف الأغراض» و«حسن الاستقبال» وتيمة «الوحدة» المتصلة بـ «التزام مذهب البديع» كخطاب شعري موحد ومهيمنة جمالية.

ج .تيمة المراجعة

تستكمل المقدمة الغيرية اللاحقة تيماتها بالإشارة إلى عملية المراجعة، التي تمت في سياق تقييم تربوي أخلاقي لنصوص السقط. تقييم يستحضر مقصديات التأليف الجديدة التي تحكمت في اللزوميات، ويؤسس عليها أحكاما جمالية ترتبط بلغة السقط وبالموقف الشعري العام الذي يصدر عنه. يقول التبريزي:

«لما حضرت أبا العلاء (...) قرأت عليه كتبا كثيرة من كتب اللغة، وشيئا من تصانيفه، فرأيته يكره أن يقرأ عليه شعره في صباه، الملقب بـ **سقط الزند**. وكان يغير الكلمة إذا قرأت عليه شعره، ويقول معتذرا من تأبيه وامتناعه من سماع هذا الديوان: «مدحت فيه نفسي فأنا أكره سماعه»، وكان يحثني على الاشتغال بغيره من كتبه، كلزوم ما لا يلزم، وجامع الأوزان، والسجع السلطاني وغير ذلك[149]».

تنشغل تيمة المراجعة أكثر بالتقليص الجزئي للمسافة الجمالية والقيمية التي تفصل ديوان السقط، باعتباره عمل الحداثة (الصبى)، عن اللزوميات باعتباره عمل النضج والحكمة (الشيخ)، حتى وإن بقي أثر هذا التقليص محدودا. وإذا كانت الذات الكاتبة (المعري) مقتنعة، بضرورة الإقلاع عن قراءة ديوان السقط، فإنها تعي جيدا استحالة ذلك، ومن ثمة وجدناها تنخرط في خطبة الكتاب وفي مقدمتها لشرحه، في رهان تهييء قراءة إيجابية للعمل، من خلال استحضار شروط التأليف القديمة ومقصديات التأليف الجديدة، خاصة في ديوان اللزوميات.

أما الهاجس الثاني الذي تنشغل به مقدمة التبريزي، فيتصل بما يصاحب سقط الزند من شروح ذاتية (المعري) وشروح غيرية (التبريزي).

1.2.2.5 . حدود الشروح الذاتية

يسلط التبريزي، ضمن هذه التيمة، الضوء على ظروف شرح المعري لديوانه السقط وحدود ذلك الشرح.

يقول التبريزي:

«ثم أتفق بعد مفارقتي إياه أن بعض أهل الأدب سأله أن يشرح له ما يشكل عليه من سقط الزند، فأملى عليه إلى الدرعيات». ويضيف:

«وما أملاه فيه سماه «ضوء السقط». غير أنه وقع فيه تقصير من جهة المستملي؛ وذلك أنه استملى [معنى] بعض أبيات منه، وأهمل أكثر المشكلات، وإذا استملى معنى بيت لم يستقص به البحث عن إيضاحه، فجاء التفسير كأنه لمع شتى، لم يشف الغليل، ولا يغرف من

149) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

البرض إلا القليل[150]».

يأتي شرح المعري لديوانه «سقط الزند» كجواب عن سؤال صريح صادر عن بعض «أهل الأدب». وهذه الخلفية البيداغوجية ستوجه الشرح، وتجعله متجاوبا مع حدود الحاجة التي عبر عنها «المتعلم». وهي حاجة تتصل بـ «المشكل» من سقط الزند الذي سيعمل المعري على الاستجابة لشرحه وإملائه تحت عنوان «ضوء السقط». غير أن المتعلم، المستملي، لم يبد نباهة في الاستفسار عن «أكثر المشكلات»، ولا رغبة في الاستقصاء حتى يصل الشرح إلى أعلى درجات الوضوح، الشيء الذي سيعكس بالسلب والقصور على التفسير وعلى وضعية التعلم في آن، وهو ما سيعمل التبريزي على تجاوزه.

2.2.2.5. أفق الشروح الغيرية

في مقدمته الغيرية، يشير التبريزي أيضا إلى شروحه، التي تكتسي بدورها وضعية مصاحب نصي غيري، جاء ليتجاوز قصور «ضوء السقط». يقول التبريزي:

« ورأيت جماعة من وجوه الكتاب والرؤساء من أهل الأدب وعيون الناس، يرغبون في شرح ما أهمل من أبياته، وإيضاح مشكلاته، فاستعنت الله عز وجل على شرحه، من أوله إلى آخره. وأوردت ما ذكر شيخنا أبو العلاء رحمه الله، من ضوء السقط في مواضعه، ثم أوضحت مشكلاته، وذكرت معانيه، غير سالك طريقة أبي الفتح عثمان بن جني، في فسره شعر أبي الطيب؛ في الإكثار من الاستشهادات، وذكر اللغة الغريبة، دون إيراد المعاني، مما لا بد منه، وما يفيد قاريه ... فخير الشروح ما قل ودل، ولم يطل فيمل[151]».

إن الخلفية البيداغوجية التي انبثق عنها «ضوء السقط» باعتباره مصاحبا ذاتيا شارحا للديوان، هي نفسها الموجهة لشرح التبريزي الذي جاء بدوره كجواب عن سؤال صريح صادر عن «جماعة من وجوه الكتاب والرؤساء، من أهل الأدب وعيون الناس». إن هؤلاء يلتمسون من التبريزي، القيام بدور الوسيط بين الديوان وجمهور القراء، من خلال مصاحبته بشروح غيرية توضح المهمل والمشكل من أبياته. وهو الوضع الاعتباري الذي سيؤكد ارتقاء التبريزي إلى وضعية العالم المحاور للمعلم، في نصوصه الشعرية كما في مصاحباته النصية التفسيرية. إن شرح التبريزي، كما يؤكد هذا المصاحب النصي، ينطلق من حاجة بيداغوجية معلنة، تجعل منه محاورا للشروح السابقة ومحددا لمنهجه الخاص ضمنها.

بهذا التحليق العام والسريع في حقل الشعرية العربية القديمة اتجهنا نحو بناء النص الموازي انطلاقا من فرضية الشعرية البيانية. وقد رأينا كيف تم التفكير فيها ضمن الأوضاع الإبيستمولوجية لعصر التدوين، مما جعلها محكومة في آلياتها اللغوية والشعرية والجمالية بشفوية القصيدة الجاهلية بناء ورواية. وهذه الوضعية الثقافية الخاصة هي ما جعلنا نتقدم بفرضية تقول بشفوية نظام النص الموازي المسيج للشعرية البيانية، وهي شفوية لا تنحصر في

150) المرجع نفسه، ص 3 و4.
151) المرجع نفسه، ص 4.

نظام تداول المعرفة الشعرية بل ترتبط أيضا بنظام اشتغالها في القصيدة. ونظرا لتواشج الحقول الثقافية القديمة في صنع الملمح المعياري والمتعالي للشعرية البيانية، فقد اتجهنا نحو إعادة بناء النص الموازي في الحقل الديني ثم الشعري والنقدي. وبالرغم من توجه الشعرية البيانية نحو تدوين الشعر «معجز الجاهلية» في ضوء «القرآن» معجز الإسلام، فإنها لم تستفد من نظام اشتغال النص الموازي في القرآن، وتحديدا من الآفاق الخصبة التي فتحتها مصاحباته النصية التي كان بإمكانها الولوج بالشعر العربي إلى زمن «الكتاب»، وليس فقط زمن التدوين. وقد بقي الديوان الشعري الشخصي معلقا بين تدخل الرواة والشراح من داخل نظام الشعرية البيانية، فيما مضت المختارات الشعرية تنسج لنفسها، على يد الشعراء النقاد، مصيرا خاصا بالانتقال من نظام المعلقات إلى نظام الكتاب الشعري، خاصة مع ديوان «الحماسة» الذي أظهر فيه أبو تمام وعيا خاصا بأهمية النص الموازي في منح الاختيار وضعية كتاب في الشعر ونظريته. وهو الأفق الذي سيتدعم أكثر مع المرزوقي، من خلال شروحه الغيرية وخطابه المقدماتي اللاحق.

وعبر لملمة ومواجهة فسيفساء من النصوص والخطابات الشعرية النقدية القديمة سعينا نحو استكمال بناء عناصر النص الموازي في الشعرية البيانية، وهو ما كشف لنا عن دورها الحيوي في مصاحبة الشعر تنظيرا وتداولا وتقييما، بكيفية تتلاءم مع الأسس الإبيستمولوجية لتلك الشعرية ومقصديتها، وتستوعب في آن عناصر القدامة المتجددة التي راهن الشعر المحدث على بنائها، عبر توطيد سلطة البديع كمهيمنة جديدة نقلت الرهان الشعري إلى حقل العلاقات اللغوية الداخلية، دون أن تفلح كثيرا في إعادة وصل الشاعر بذاته وواقعه الجديد. وقد رأينا كيف يقف أبو العلاء المعري كعلامة اختراق قصوى للشعرية البيانية في نظامها الشعري والتغريضي والتأليفي، من خلال ما كشف عنه من وعي عميق بتجربة تأليف الكتاب الشعري، وما تتأسس عليه من وعي بأهمية النص الموازي، في منح النص وضعه الاعتباري ككتاب شخصي مستقل. •

القسم الثاني

بناءُ النّص المُوازي في الشِّعر العربيّ المُعاصِر

إشـارة

في هذا القسم، سنحول مكان القراءة من حقل البناء النظري والتحليلي والنقدي أحيانا للنص الموازي في الشعرية الغربية المعاصرة والشعرية العربية القديمة (الشعرية البيانية)، إلى حقل الاختبار النصي التحليلي لهذا النص في الشعر العربي المعاصر، انطلاقا من الفرضية السابقة التي تعتبر هذا الشعر مسكونا، ليس فقط بما يجعل من النص كتابا شعريا (مؤلفا)، بل أيضا بما يجعل من الشعر المعاصر خطابا حداثيا .

فرضية ستظفر بطريقها نحو الاستدلال، من خلال سياق تحليلي، ينظر إلى عناصر النص الموازي باعتبارها عناصر خطابية تبنين الكتاب الشعري المعاصر فيما تبني حداثته وتداوليته . إن قراءة الشعر العربي المعاصر، من مكان النص الموازي، إجراء منهجي تتجدد معه أسئلة هذا الشعر، وتجنح جهة إشكالية جديدة، يتعرف فيها «المتن» على «حواشيه»، وتضيء الحواشي متونها، من خلال مقاربة تحليلية، تحتل فيها النصوص الموازية بؤرة الضوء، وتكف عن أن تكون موضع نسيان مستمر . هكذا يجد الباحث نفسه في مواجهة خطابات متنوعة، بعضها يحتل وضعية المصاحب النصي للشعر المعاصر، وبعضها الآخر يحتل وضعية المحيط النصي لهذا الشعر . خطابات ووضعيات تنكشف عبرها تلك العناصر البانية التي تجعل من الشعر المعاصر نصا وخطابا شعريا حداثيا في آن.

الفصل الأول

وَضْعيةُ المُحيط النّصي : مُختبرُ المجَلاَّت

ينطلق تمييز المحيط النصي من مبدأ فضائي متحرك، تُبْنَى عليه أجناس خطابية محددة وغير ثابتة في آن . وهو يشمل جملة من النصوص الموازية التي «لا تَلْحَقُ ماديا بالنص» بل تتحرك بشكل ما في محيطه،[1] . فهي إذن نصوص ثقافية تتحيز «خارج الكتاب» النص، لكنها تبقى محكومة بمفاجآت التلقي وحاجياته المتجددة التي تجعل «اليد الثانية» [2] ، إن لم تكن الأولى، تتحرك لتسحب بعض الأجناس الخطابية للمحيط النصي إلى داخل فضاء الكتاب، إذا لم تفرد لها كتابا مستقلا ، تسيجه بدوره مصاحبات نصية تعضد تداوليته الثقافية فيما تفصح عن وضعه الاعتباري الجديد .

1. مختبر المجلات

تتخذ المجلات العربية المعاصرة وضعية المختبر الفني والجمالي للشعر المعاصر . المختبر بما هو «محل البحث في وضعية العناصر واحتمالات نقلها من حال إلى آخر[3] ». فهذه الدلالة المهيمنة التي انتهى محمد بنيس إلى تسييجها لمفهوم المختبر، هي التي تجعلنا نعتبر المجلات المعاصرة مكانا للبحث في المحتمل الحداثي للنص الشعري المعاصر [4] .

يتقيد مختبر المجلات العربية لدينا بشرط التجنيس الشعري ذي الانتظارات الفنية والجمالية الحداثية . شرط يدفعنا نحو اختيار متن ينظر في تجاوبات الحداثة الشعرية بالمشرق والمغرب . من هنا سيكون المتن محصورا في ثلاثة مجلات- تجارب تحظى بصفة الملائمة والتمثيلية بحكم نوعية المبدعين المتحملين لمسؤولية إصدارها، أو الممثلين لهيئة تحريرها أو

---

1) Seuils, op , Cit , p 316

2)«اليد الثانية »، لا تنحصر في رأيي في فعل « الاستشهاد » كما ينظر له أنطوان كومبنيان، بل تتصل بكل المحافل المتدخلة في صنع التداولية الثقافية للنص، سواء منها المؤلف أو الناقد أو الناشر أو المحقق.

3)محمد بنيس، **الشعر المعاصر**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1990، ص22.

4) المرجع نفسه، ص 22.

والمساهمين في موادها، وأيضا بحكم عامل التوقف عن الصدور بعد تجربة متميزة من الحضور الثقافي الفاعل كما وكيفا.

المجلات المقصودة هي : **شعر** (1957)، **مواقف** (1968) و **الثقافة الجديدة** (1974). وهي تشكل متنا يغطي قرابة الأربعين سنة من النصف الثاني من القرن العشرين (من منتصف عقد الخمسينيات إلى منتصف التسعينيات) مع الأخذ بعين الاعتبار التقطع القائم في هذه السلسلة الزمنية، بحكم مشاكل عدم الانتظام في الصدور، أو بحكم التوقف المؤقت أو النهائي.

لن نهتم بهذا المتن من المجلات جملة وتفصيلا. سنكتفي منه بما ينسجم مع أفق هذا البحث . أي ما له صلة، بشكل أو آخر، بالنص الموازي باعتباره جوابا عن ذلك الشيء الذي يجعل من النص كتابا وخطابا شعريا حداثيا، ومن الثقافة (الوطنية أو العربية) ثقافة جديدة وحية.

مساهمة المجلات، كمختبر للمحتملات الحداثية للنص الشعري المعاصر، متنوعة بين تحققات نصية، وبيانات تنظيرية، ودراسات نظرية وتحليلية، وترجمات وشهادات وحوارات ورسائل وغيرها. مساهمات متنوعة تستعصي على الحصر، وينطلق معظمها من وضع اعتباري يجعل منها نصا موازيا صريحا. بعض هذه الأجناس الخطابية سيجد مكانا تحليليا في مكان آخر من فصول هذا القسم، وسنكتفي الآن بمقاربة عنصر لم يحظ وسط غزارة الدراسات الجامعية بغير صمت مريب: نقصد الخطاب الافتتاحي المصاحب خاصة للأعداد الأولى من هذه المجلات.

ما من شك أن الخطاب الافتتاحي، هو كغيره من الأجناس الخطابية للنص الموازي التي تحفل بها هذه المجلات، ينطوي على التباس قادم من جهة كونه يقع داخل المجلة باعتبارها كتابا مؤلفا من إسهامات فردية متنوعة، ويعتبر مع ذلك محيطا نصيا، أي يفترض فيه التحرك في «الهواء الطلق» في «فضاء فيزيائي وسوسيولوجي غير محدد». إن المعيار الحاسم، في هذا السياق، هو المؤلف «الكتاب» الشعري، فكل ما يقع خارج فضائه، بصفة دائمة أو مؤقتة، يعتبر محيطا نصيا، من هنا تكون المجلة بكل أعدادها وموادها ذات الاعتبار النصي الموازي، محيطا نصيا يدور في فلك الشعر المعاصر ويروم تحديثه، إنتاجا وتلقيا.

1.1. مجلة شعر

تمثل مجلة شعر [5] المختبر اللبناني لحداثة الشعر المعاصر. مختبر أعاد اكتشاف الثورة الجبرانية كنقطة ضوء معزولة، وانفتح، في آن، على حركات التجديد التي ستتلو الحرب

---

5) ستنبثق مجلة شعر عن «تجمع شعر»، ويعتبر يوسف الخال، أدونيس، خليل حاوي، نذير عظمة الشعراء الأساسيين الذين شكلوا نواة التجمع في البداية، وسينضم إليهم عدد من النقاد والشعراء (الشبان) كأسعد رزوق وأنسي الحاج وخالدة سعيد.
لقد أعلن التجمع عن «تأسيس مجلة فصلية موجهة، بصورة حصرية، لخدمة قضية الشعر والدفاع عنها، وحملت المجلة بالفعل تسمية (شعر) وأصبح يوسف الخال رئيسا لتحريرها، وقد صدر عددها الأول، في كانون الثاني عام1957».
كمال خيري بك، **حركة الحداثة في الشعر المعاصر العربي**، الطبعة الأولى1982، ص 63 و 64.

العالمية الثانية والتي تمحورت حول تجربة «الشعر الحر »[6]. لقد جاءت مجلة شعر لتطرح سؤال «مستقبل الشعر في لبنان[7] ». بعد أن أحس بعض الشعراء بأن « الموجة الجديدة » في العراق وسوريا ومصر قد تجاوزتهم[8]، في الوقت الذي كان فيه سعيد عقل «لا يزال يحتل مقدمة المشهد الشعري » بين جمهرة من الشعراء النيو- تقليديين ، المنحدرين من مدارس واتجاهات عديدة[9]. وإنه لمن المفيد في هذا السياق ، الإشارة مع كمال خيري بك إلى «بعض الظواهر الخاصة بالوضع الشعري في لبنان »، بغية التعرف على الإطار الثقافي والشعري الذي ولدت وسطه مجلة شعر :

- ظهور عدد من الشعراء المطبوعين بتأثير سعيد عقل، الذين سيتطور بعضهم باتجاه «الحركة الحديثة » أمثال جورج غانم، شوقي أبي شقرا، جوزيف نجيم وجميع أعضاء «الثريا » التي لم يكن تاريخ تأسيسها نفسه (1957) مجردا من الدلالة.

- تعاظم موجة «النثر الشعري » بتأثير من نتاج جبران وأمين النخلة ومي زيادة وآخرين، وذلك من خلال مساهمات نيقول قربان، وثريا ملحس، وأنسي الحاج وغيرهم. هذه الموجة ستصبح نواة قصيدة النثر التي ستتبناها مجلة الشعر، لتثير بذلك سجالا نقديا واسعا.

- ازدهار الشعر «العامي » والتقدير المتعاظم له من قبل القراء «بفضل المواهب الشعرية المتفوقة لبعض كتابه » كعبد الله غانم وميشال طراد وغابي حداد والأخوين رحباني . كما أن المكانة الكبيرة التي يتمتع بها سعيد عقل جعلت إسهامه في كتابة هذا الشعر يكسبه «ثقلا ويهيئ له تقبل الجمهور». لكن بالرغم من ذلك ولدواع متعلقة بالتقييم الأدبي أو الانتصار للغة الكلاسيكية، لم تجرؤ أية مجلة قيمة على أن تتبنى، نهائيا ، هذه القصيدة العامية . وستشكل هذه الأخيرة « واحدة من المشكلات الرهيفة التي ستواجهها مجلة شعر دون أن تتمكن من اجتيازها »[10].

- غياب كامل في لبنان لكل «شعر حديث »[11]، سواء بالمعنى الذي ستحدده حركة شعر ، أو بمعنى «التحويل العروضي الذي تم الشروع به لعشر سنوات خلت ». غياب لا نستثني منه إلا حالة خليل حاوي الفريدة وسط العتمة اللبنانية[12].

---

6) بدأ تاريخ حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر مع «مسيرة الشعراء العراقيين، وما حققوه في إطار ما يدعى بالشعر الحر أو «الشعر المتحرر »، «الشعر المطلق » أو «المنطلق ... » فإن هذه التسميات قد تم إطلاقها على قصائد جسدت انفجار الشكل الشعري التقليدي، وتميزت بعدم تقيدها بعدد ثابت من التفعيلات في كل بيت، وبتنوع القوافي، خارجا عن كل نظام للأشطار». المرجع نفسه، ص91.

7) رغم هاجسه اللبناني، فيوسف الخال ظل «مسكونا بفكرة تجديد الشعر العربي ككل ». المرجع نفسه ، ص 63.

8) المرجع نفسه ، ص 59.

9) يذكر منهم كمال خيري بك : أمين نخلة، صلاح لبكي، شفيق المعلوف، بولص سلامة، يوسف غصوب ...
- المرجع نفسه ، ص . 59 :

10) المرجع نفسه ، ص .61 :

11) رغم تأخر الشعراء اللبنانيين عن حركة الحداثة، فإن «نشر العمل التجريبي الطليعي لجميع الأقطار العربية قد تحقق وتمركز في المجلات اللبنانية »، خاصة منها مجلة **الآداب** البيروتية. المرجع نفسه، ص 61 و62.

12) نشر خليل حاوي مجموعة من النصوص الشعرية الحداثية «في المضمون كما في الشكل التعبيري» في مجلة الآداب اللبنانية .وهي النصوص التي ستشكل «أغاني» مجموعته الأولى **نهر الرماد** الصادرة سنة 1957.

في هذا السياق الشعري ظهرت مجلة شعر لتهيئ «لعصر شعري جديد، ليس في لبنان فحسب وإنما في العالم العربي بأكمله[13]».

لنتقدم صوب ما له اعتبار، ولنرى كيف تهيأ لبيانات النشر بمجلة شعر، ولخاطبها الافتتاحي أن يضيئا لنا مشروعها التحديثي، ويهيئا «لعصر شعري جديد» ولذائقة شعرية معاصرة، وكيف تهيأ لهما، من جهة أخرى، أن ينهضا بأعبائهما كنصين موازيين يرومان إنجاز وظائف محددة.

1.1.1. بيانات النشر

بعد فهرس مواد العدد الأول (1957)، تأتي صفحة بيانات النشر لتعلن للكتاب والقراء والمهتمين جملة من المبادئ، ينحصر أهمها في النقط الثلاثة التالية:

- نوعية المجلة: شعر، مجلة أدبية شهرية، تصدر مؤقتا في أربعة أجزاء في السنة.
- هيئة التحرير: رئيس التحرير (يوسف خان)، المدير المسؤول (كمال الغريب).
- مبدأ النشر: لا يخضع لأي مذهب فني، ينتمي إليه القائمون على تحرير المجلة، فالمقياس الوحيد ارتفاع الأثر الأدبي إلى مستوى فني لائق.

تفيدنا هذه البيانات أن شعر مجلة «أدبية» شهرية مبدئيا، وفصلية مؤقتا. وأدبيتها مشدودة أكثر لرهان التجنيس الشعري وما يساهم في إضاءته من «مقالات» و «أخبار وقضايا» جاءت مفصلة في الفهرس المصاحب لأعداد المجلة.

وإذا كان التجنيس الشعري يرتهن بمفهوم «القصيدة» [14]، فإنه، في المقابل، لا يتقيد من حيث مبدأ النشر بأي «مذهب فني ينتمي إليه القائمون على تحرير المجلة». ولا يشترط غير «ارتفاع الأثر الأدبي إلى مستوى فني لائق»، مترجما بذلك انزياحا عن الخط التحريري لمجلة الآداب الملتزمة بالاختيار «القومي العربي»[15]، وتجاوبا، في آن، مع واقع شعري، فني وجمالي بالغ الاختلاف يتحكم في أسرة المجلة، التي أصبح يمثل فيها يوسف الخال رئيسا للتحرير، بعد أن انضم إلى هيأتها أدونيس بصفة سكرتيرا جديدا للتحرير. اختلاف سيجعل من المجلة مختبرا لتصورات حداثية متباينة ستنتهي بأدونيس، بعد تجربة هامة من المساهمة الشعرية والتنظيرية [16]

---

13) كمال خيري بك: المرجع نفسه، ص62.

14) تتقيد شعر في بيانات النشر بمفهوم القصيدة، لكن مواد عددها الأول تبين أن هذا المفهوم مفتوح على الزجل والنثر الشعري.
- المرجع نفسه، ص 63.

15) المرجع نفسه، ص 62.

16) نميز، في تجربة مجلة شعر بين مرحلتين: المرحلة الأولى وتمتد من كانون الثاني1957 حتى نيسان 1958، وهي المرحلة التي شكلت فيها محاضرة-بيان يوسف الخال القاعدة الفكرية الأولى لحركة شعر وأفصحت عن «نية في وضع الأسس النظرية للتيار الحديث في الشعر العربي. «المرحلة الثانية، وهي التي تلت هذا التاريخ، واستمرت إلى حين انسحاب أدونيس، تم توقف المجلة فيما بعد. ويرى كمال خيري بك أن الوجه النظري القوي للحركة، لم يتبلور إلا في المرحلة الجديدة، حيث تمكنت من طرق المشاكل الجوهرية التي » تمس طبيعة الشعر ودوره في المجتمع وعلائقه باللغة الكلاسيكية والتراث. وباضطلاع المجموعة بهذه المهمة، ستثبت كناطقة باسم الجيل الشعري الجديد، وتكتسب أبعاد حركة ثورية. في هذه المرحلة الثانية، سيكشف أدونيس عن كونه المنظر الأكثر عمقا للحركة المرجع نفسه، ص 71 و72.

إلى الانسحاب، والتفكير، من ثمة، في أفق آخر للكتابة الشعرية [17].

2.1.1. التصدير الاستهلالي الغيري

بعد بيانات النشر مباشرة تقع صفحتي التصدير الاستهلالي . تصدير لا يحمل تجنيسا ولا عنوانا، ولا تتم الإشارة إليه ضمن فهرس مواد العدد الأول . إنها صيغة نسيان غامضة الدلالة، في تصدير افتتاحي يراد منه إنجاز وظائف تواصلية وفنية محددة دون إسعافه بمصاحبات نصية كفيلة بجعله يحتل بؤرة الضوء في المجلة، وبالتالي في وعي المتلقي الذي يتوجه إليه .

يفترض في التصدير الاستهلالي أن يقوم في المجلة مقام المقدمة (بسبب غيابها) أو أي خطاب افتتاحي آخر، يكون صريحا في توجهه «إلى القارئ»، واضحا ودقيقا فيما يبسطه أمامه من مسوغات وطموحات عامة وخاصة لإصدار مجلة . إن مجلة شعر تخرق مثل هذا التوقع، وتتبنى تصديرا استهلاليا يعوض المقدمة، لكنه ينزاح عن خصائصها الخطابية والوظيفية، لينجز وظائف أخرى، هي من صميم جنسه الخطابي الخاص والمميز.

نعرف أن التصدير الاستهلالي يمثل نوعا آخر من «الاستشهاد»، بل إنه «الاستشهاد بامتياز[18]، الذي لا يحتفظ بأثر الندبة (المزدوجتين) إلا كزخرف إضافي [19]، يدل على «تماس قوي» وعلى «دعوة حارة للتعارف». إنه حركة ثقافية تمسك بعزلة النص الجديد [20]، وتنتج داخل الكتابة شغف القراءة وبهجتها، مثلما تنتج داخل القراءة سطوة الكتابة وسلطتها.

يمكن أن نميز في التصدير الاستهلالي المصاحب للعدد الأول من المجلة بين أربعة محافل :

المصدر : وهو أرشيبولد مكليش، شاعر أمريكي مُعاصر، ويمثل طبعاً ذاتا متلفظة من خارج أسرة تحرير المجلة، الشيء الذي يجعل من استشهاده تصديرا غيريا Allographe بنسبة صحيحة ومطابقة، تم الإعلان عنها في نهاية التصدير باسمها الحقيقي . إن هذا المصدر، كذات متلفظة، يحظى بذات الاعتبار الذي يحظى به ملفوظ التصدير [21] في سياق هذا الخطاب الاستشهادي، ومن ثمة، وجب أخذهما معا بعين الاعتبار عند التحليل.

مرسل التصدير : لا يمثل مرسل التصدير ذاتا فردية . وما دام لا يحمل توقيعا شخصيا، مضافا إلى توقيع المصدر L'epigraphié ، فإننا نعتبر ذلك حجة في نسبة فعل انتقاء التصدير وإرساله إلى هيئة تحرير المجلة، باعتبارها الهيئة المسؤولة التي توظف هذا التصدير، انسجاما مع رغبتها في «تغيير» النص الشعري وتحديثه.

المصدر إليه : رغم غياب علامة «إلى القارئ» كمصاحب نصي، فإننا نستطيع أن

17) الإشارة هنا إلى ما أعلن عنه أدونيس في مجلة **مواقف**، الأعداد 15 و 16 و18/17.

18) **La seconde main**, op,Cit, p 30

19) Ibid , p35

20) Ibid , p 162

21) Ibid , p 121.

نفترض أن المرسل إليه، في هذا التصدير الافتتاحي ، لا ينحصر فقط في القارئ، بل يشمل أيضا ، وبالضرورة، المؤلف، باعتبار أن كل قارئ مؤلف بالقوة، وأن كل مؤلف قارئ بالضرورة . إن تبادل الأدوار الممكن، وحتى مضاعفتها غير مشروط إلا بقوة التوجه الشعري الحداثي للمجلة ، الذي تعبر عنه جملة من النصوص الموازية، النصية والسياقية المتساوقة مع عددها الأول. نذكر منها :

ـ هيئة تحرير المجلة، خاصة الدور التأسيسي الذي اضطلع به يوسف الخال عند عودته إلى بيروت، واتصالاته العديدة (عام 1956) مع « العناصر الأدبية القادرة على الإسهام في خلق حركة شعرية حديثة »، فضلا عن الرأسمال الرمزي الذي يتمتع به باعتباره شاعرا لبنانيا مسكونا بفكرة تجديد الشعر العربي [22].

- القيمة الشعرية الحداثية للتجمع الذي ضم إلى صفوفه (إضافة إلى يوسف الخال) كل من أدونيس، خليل حاوي ونذير عظمة . هذا التجمع الذي أعلن عن «تأسيس مجلة فصلية موجهة ، بصورة حصرية، لخدمة قضية الشعر والدفاع عنها ».

ـ التعاطف الذي لقيه المشروع خصوصا لدى «أنصار النثر الشعري والقصيدة المكتوبة بالعربية المحكية[23] ».

- المساهمات ورسائل الدعم التي تلقتها المجلة منذ عددها الأول، والموقعة بأسماء شعرية ونقدية مهمة : نازك الملائكة ، بدر شاكر السياب ، بلند الحيدري ، سعدي يوسف ، جبرا إبراهيم جبرا ، فؤاد رفقة ، خالدة سعيد وآخرون [24].

- القيمة التنظيرية الشعرية للتصدير الاستهلالي المصاحب للعدد الأول من المجلة ، والموقع من قبل المصدر: أرشيبولد مكليش، إضافة إلى إسم المجلة «شعر» ذي الدلالة التجنيسية الواضحة ، لكن الذي لا يستحضر التراث الشعري القديم (ديوان العرب) إلا من زاوية التوتر والمساءلة، التي تقيمها الحداثة، بصفة عامة، مع أعمال الماضي .

كل هذه النصوص الموازية، النصية والسياقية، لا تضيء فقط موضوع المشروع التحديثي للمجلة، بل تفصح أيضا عن محفل المصدر إليه، الذي يجمع بين الشعراء والنقاد والقراء المهتمين بالشعر وقضايا الحداثة .

رسالة التصدير : رغم أن التصدير حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ [25]، فإننا نؤكد بأن الوظائف التي حددها له جيرار جنيت، لا يمكن أن تسعفنا في تحليل التصدير الاستهلالي لمجلة شعر . ذلك لأن وظائف جيرار جنيت تتصل بنص محدد [26]، بينما التصدير الاستهلالي، قيد التحليل، يتصل بالعدد الأول من مجلة تريد أن تكون مختبرا عربيا للمحتمل الحداثي

22) **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص 63 .
23) المرجع نفسه ، ص 63 و 64 .
24) المرجع نفسه ، ص 64 .
25) Seuils, op, Cit , p 145
26) يتحدث جيرار جنيت عن وضيفتين مباشرتين :التعليق على العنوان، التعليق على النص .
Seuils, op, cit , p 145

للشعر المعاصر .

ينهض التصدير الاستهلالي الغيري للمجلة بوظيفة أساسية تتمثل في :تصعيد حساسية القارئ تجاه قضية الشعر، وعلاقته الحيوية بالحياة . وتمنح هذه الوظيفة للتصدير وضعية بيان افتتاحي للمجلة . يتضح ذلك من خلال نبرته التلفظية السجالية المؤكدة على حيوية الشعر، وضرورته الراهنة «لجيل مضطرب بائس »، وذلك مهما ساد الاعتقاد اليوم بأنه لم يعد أكثر من علامة بالية لماض بعيد [27] .

إن تصعيد حساسية القارئ «العربي » تجاه قضية الشعر، لا تتحقق إلا من خلال عزل نص التصدير عن سياقه الأمريكي الأصلي، وتبيئته داخل سياق شعري وثقافي جديد ، هو سياق الشعر العربي وتطلعه إلى أفق الحداثة . غير أن هذه التبيئة (التي هي مرادف للتبني) إذا كانت تهيئ لنص التصدير (الاستشهاد بامتياز)مصيرا ثقافي وتداوليا جديدا، فإنها لا تنفي عنه دماءه الشخصية، التي تبقى مستنفرة للتدليل على الأفق الكوني للحداثة الشعرية . من ثمة، لن يبقى سؤال إحياء «العبقرية » الشعرية العربية القديمة مستحوذا على مشهد تحديث الشعر العربي، (برنامج التقليدية)، بل لن يظل هناك من مسوغ ثقافي للحديث عن «عبقرية » شعرية خاصة (على طريقة الجاحظ)، ما دامت الذات الكاتبة في علاقتها باللغة والعالم خرجت عن تعاليها القديم، وانخرطت في شرطها التاريخي العسير، لتأسيس حداثتها الجديدة المفتوحة على كل التقاطعات والأهوال .

هذه إحدى الدلالات الأساسية، غير المباشرة مع ذلك ، لعلامة التصدير الاستهلالي الغيري المصاحب للعدد الافتتاحي لمجلة شعر . وسؤال التراث، في خضمها، لن تصبح له من شرعية أخرى غير شرعية التفكيك، بنقد متعالياته وتجاوز ميتاته، وإعادة اكتشاف طياته وثناياه التي ما تزال منطوية على ما يضيء ليل القصيدة . ثم إن تبني المجلة لهذا التصدير الاستهلالي الغربي، جعل من سؤال الآخر واقعا شعريا وثقافيا جديدا، له سلطة صياغة نموذج كوني «إنساني » للحداثة الشعرية . ومن ثمة لا مجال لاصطناع حدود وهمية تجعل الشاعر المعاصر يخطئ الحاضر، ولا يكسب رهان المستقبل، بل لا بد، وفق الدلالة الرمزية لهذا التبني، من الدخول في علائق جدلية تجعل الذات الكاتبة لا تعي شرطها ، في النهاية ، إلا من خلال علاقتها بالآخر .

تتحقق في هذا التصدير- البيان الافتتاحي للمجلة وظيفة تصعيد حساسية القارئ تجاه قضية الشعر، من خلال التشديد على ضرورته، وفق تصور يجعل منه محورا لفاعلية حيوية وخطيرة ، ومحلا لتجاذب بين الذات والعالم، الإنسان والحياة، الفرد والمجتمع . تجاذب يجعل الشاعر يذهب نحو رهانه، مدركا أنه بواسطة الفن (الشعر) لامست الحياة حياة البعض هنا في الماضي، وقد تفعل ذلك أيضا في المستقبل[28] ، عبر حساسية شعرية تعي جيدا أن صلب

27) أرشيبولد مكليش ، مجلة شعر، العدد الأول، ص3 .
28) ارشيبولد مكليش، مجلة شعر، ص4.

الأزمة المعاصرة يكمن في «مشكلة الكائن الإنساني الفرد في عالم يزداد تقولبا» [29] . إن وعي الشعر لهذا الشرط الوجودي ومواجهته له، عبر التأكيد على مبدأ «الحياة الفردية »، يجعل منه ممارسة «تزداد خطورة » بالضرورة [30] .

يمكن تلخيص الأسس النظرية لمفهوم الشعر في التصدير - البيان في النقاط التالية :

1 -الشعر وسيلة للمعرفة (الكشفية أو الحدسية) .

2 ـ الشعر أداة اختبار فردية للحياة ، وكل منهما يساهم في تحرير الآخر ، عبر التجربة الشخصية الحية .

3 - الشعر ممارسة فنية لازمة ، والقصائد غير ملزمة «سياسيا » بحل مشاكل العصر .

بهذه الأسس النظرية ، وبغيرها ستختبر مجلة الشعر محتملها الحداثي ، من خلال توكيد الدور الحيوي للتجربة الفردية التي تجعل من الشعر أداة لازمة (غير متعدية) لاختبار الحياة من غير «التزام سياسي » بحل مشاكلها . إنها أسس نظرية مشتركة بين كل من الرومانسية الألمانية والرمزية الفرنسية ، وبعض الحركات الشعرية الطليعية الأخرى .

3.1.1. الدراسة «الشعر في معركة الوجود »

لن نغلق العدد الأول من مجلة **شعر** . ودلائل النص الموازي التي خبرناها ، حتى الآن ، في هذا العدد ، إذا كانت تفصح عن بعض الأسس النظرية لمحتملها الحداثي ، فإنها تبقى قاصرة عن إعطائنا فكرة عن الجهد والصياغة التنظيرية العربية المصاحبة للمجلة . ولما كان للعدد الأول من مجلة شعر وضعه الاعتباري الافتتاحي ، فإننا نجد أنفسنا ملزمين بتأمل أهم نص تنظيري عربي يحفل به ، ونعني بذلك مقالة **الشعر في معركة الوجود** [31] الموقعة من قبل رونيه حبشي [32] .

يبدو من تاريخ توقيع المقالة (بيروت25/12/1956) أنها سابقة عن تاريخ ظهور العدد الأول من المجلة (شتاء 1957) غير أن هذا التفاوت لا يعني أن الدراسة مستقلة بكيانها ، أو مؤلفة خارج سياق مشروع المجلة ، خاصة إذا أخذنا بعين الاعتبار تساوق تاريخ توقيعها مع تاريخ الاتصالات العديدة ، التي قام بها يوسف الخال مع الشخصيات الأدبية القادرة على الإسهام في خلق حركة شعرية حديثة [33] .

29) المرجع نفسه ، ص3 .

30) المرجع نفسه ، الصفحة ذاتها.

31) يرى كمال خيري بك أن «هذه المقالات ، المبعثرة أو المجموعة ، هي ما ينبغي أن نعود إليه بغية تحديد الأسس النظرية للحركة [ومجلتها] واتباع الخطوط الرئيسية لموقفها الشعري » . المرجع نفسه ، ص73.

32) إن ما يعطي لهذه المقالة (التنظيرية) أهمية خاصة ، فضلا عن ظهورها بالعدد الافتتاحي للمجلة ، هو تحولها إلى عنوان لعمل جماعي يظم عدة دراسات نظرية ونقدية تحت عنوان «الشعر في معركة الوجود » وقد صدر الكتاب سنة 1960 وشكل إلى جانب كتاب «الأسطورة في الشعر المعاصر » لأسعد رزوق ، و«البحث عن الجذور» لخالدة سعيد ، و« الحرية والطوفان» لجبرا إبراهيم جبرا « نواة أول مكتبة نقدية وشعرية حديثة في العربية» . وقد صدرت كل هذه الكتب بين سنتي 1950 و 1960 . المرجع نفسه ، ص 73 .

33) المرجع نفسه ، ص 63 .

لهذه الاعتبارات السياقية، ولأخرى تلفظية وخطابية، نعطي أهمية خاصة لدراسة الشعر في معركة الوجود باعتبارها محيطا نصيا لحداثة الشعر المعاصر، ومصاحبا نصيا للعدد الافتتاحي لمجلة شعر.

تتخذ المقالة بدورها وضعية البيان الشعري المداور للعدد الأول من المجلة. وإن خصائصها التلفظية والخطابية (السجالية والتأملية والنقدية والتبشيرية) تجعلنا نهتدي في قراءتها بهذه الفرضية، بالرغم من كونها موقعة من قبل ناقد دارس للشعر وغير منتج له بالضرورة [34]. غير أن تورط الذات المتلفظة الصريح في خطابها، من خلال حضور ضمير المتكلم الجمع، يجعلنا نطمئن لفرضية تعيد إلى الأذهان الأخوة القديمة القائمة بين الشعراء والفلاسفة.

للمقالة - البيان عتباتها. وهي إضافة إلى توقيع المؤلف: العنوان والعناوين الفرعية. يتكون العنوان من ثلاث وحدات معجمية دالة (الشعر /المعركة /الوجود)، مكونة لجملة اسمية متسقة بواسطة حرف الجر والمركب الإضافي (الشعر في معركة الوجود).

يحقق هذا العنوان وظيفة وصفية موزعة بين تحديدين [35]:

أ- تحديد خطابي، ويتمثل في العلامة التجنيسية التي تحتل موقع البؤرة في جملة العنوان.

ب- تحديد تيماتي، ويتمثل في موضوعة الوجود باعتبارها محلا لتقاطعات شعرية وفلسفية، تجعل الشعر منفلتا من اليومي والعابر، ومنشغلا بالهواجس الميتافيزيقية الأشد إيغالا وإقلاقا.

إلى جانب هذه الوظيفة الوصفية نجد للعنوان «قيمة إيحائية [36]» منبثقة من علاقة دال الشعر بالمركب الإضافي «معركة الوجود». وهي قيمة تعطي للشعر «دور المواجهة» في هذه المعركة الوجودية [37].

للعناوين الفرعية المصاحبة للمقالة - البيان، أيضا، وظيفتها الهامة في وصف التوزيع الداخلي للتيمات والقضايا النظرية المعالجة. وهذه العناوين تأخذ التسلسل التالي:

1. الفن والشعر
2. الشعر والمعرفة
3. المعرفة الشعرية والشاعر

34) رونيه حبشي، ناقد، أستاذ مادة الفلسفة (حينذاك) بالجامعة اللبنانية ومعهد الدراسات العليا ببيروت أنظر: نظرات في الشعر (رونيه حبشي)، مجلة **شعر**، العدد 4 أيلول 1957، ص90.

35) **Seuils**, op.cit, p 88 et 89

36) Ibid, Idem

37) يعطي محمد بنيس للمواجهة تأويلا فلسفيا، قائما على الإفادة من دراسة هيدجر حول شعر ريلكه. ومعه تصبح للمواجهة دلالة المخاطرة بما هي «القوة التي تعطي للمخاطر به ثقلا، أي جاذبية. والمخاطرة هي قوة الجاذبية»، وبها يتم الإدراك الذي يسميه ريلكه بالمنفتح، وهو «الكامل الجامع لكل ما هو حر من الحدود». والمخاطرة، دائما ضمن هذا التأويل، هي «رؤية الموت ومواجهته». **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 242 و243.

4. الشعر والعالم
5. الصورة، الإيقاع، الكلمة
6. الشاعر والالتزام
7. العمل الشعري والعمل السياسي
8. الشاعر والاستشهاد

إذا كانت هذه العناوين تسعفنا بوصف داخلي للتوزيع التيماتي للمقالة- البيان ، فهي تبقى قاصرة عن مدنا بنوعية التصور النظري والمفهومي المستحوذ على رؤيتها للشعر وأدواته وقـضـاياه . من هنا وجب علينا الانتقال من العتبات إلى المقالة-البيان ذاتها ، بغرض بسط برنامجها النظري :

تفضي بنا قراءة المقالة ـ البيان إلى استخلاص الأسس النظرية التالية ، التي سنحرص في عرض بعضها على الإبقاء على صياغة المؤلف (رونيه حبشي)، وذلك للإيحاء ببعض خصائصها التلفظية والخطابية، التي استندنا إليها في اعتبار المقالة بيانا [38] :

1. توكيد قيمة الشعر كمعرفة خاصة تتجاوز المعرفة العلمية والفلسفية أحيانا.

2. «كل شعر هو شعر ملتزم في وعي الشاعر» . هذا الالتزام لا ينجم عن اتخاذ موقف فلسفي أو سياسي ، بل عن كون الشاعر «يقدم كل طاقات الشخص لهذا الملقى مع العالم[39] ».

3. ثراء الوعي والتجربة يمنحان الشاعر وقصيدته التغور والعمق الضروريين لأنسنة العالم .

4. وعي الشاعر مصدر موحد لما تكاثر أو تباين أو تناقض من مظاهر الوجود، والصورة هي أداة تلك الوحدة ورمزها.

5. الغنى والغموض يتولدان من كثافة التجربة الحية التي يريد الشاعر أن يعقلها عبر وعيه [40] .

6. الصورة تكون شعرية بقدر ما تكثف تجربة وتجعل الوجود حاضراً .

7. الإيقاع غير منحصر في الوزن، وهو ينبهنا إلى «حركة الوجود التي التقطتها القصيدة» .

8. لا أحد يعرف «قيمة الكلمة أكثر من الشاعر»، وهو «لا يحل الكلمات لقيمة جرسها فقط ، بل لإمكان عالم تتضمنه وتبعثه فنيا » .

9. السياسة وليدة يأس الشعر . إذا كنا جميعا شعراء أصيلين، فسنصوغ كل لحظة رؤيا لوحدة الأشياء والناس لدرجة تفقد السياسة علة وجودها .

---

38) مجلة **شعر** ، العدد الأول ، ص من 89 إلى 95.

39) يعتبر كمال خيري بك، أن مسألة الالتزام أثارت سجالا حادا عند أعضاء تجمع شعر .ويستطرد ليؤكد أن التجمع يبدو هنا ملتحقا، عبر صوت رونيه حبشي، بالنظرة «الشخصانية Personnaliste للالتزام الشعري » .
أنظر : **حركة الحداثة في الشعر المعاصر**، ص 77. المرجع نفسه ، ص 77 و89.

40) رونيه حبشي، المرجع نفسه، ص 90.

10 . الشاعر الذي توصل ، في لحظة أثيرة من وجوده، إلى كشف وحدة العالم في وحدة وعيه، لا يتقبل أبدا ، إذا ظل أمينا لها ، فوضى منازعه الشخصية، وسيولد معه أينما كان حالة شعرية، ليس لإشعاعها الأكثر مباداة إلا أن يبدع مناخا من الصداقة والوعي أنى يمر».

11 . الشعر دعوة إلى « أنسنة الكون »، والشاعر مدعو إلى كشف «قنوط العالم منذ أن يتصدع وينقلب عالما لا إنسانيا» [41].

بهذه الأسس النظرية ، يجعل رونيه حبشي «الشعر في معركة الوجود»، في مقالة وسمها السياق، بوضع اعتباري خاص ، أمكننا معه النظر إليها كبيان «افتتاحي» لتجمع شعر ومجلته . وهي الفرضية التي تجد ما يعضضها في الخصائص التلفظية للخطاب ذاته.

تقتسم هذه الأسس مبادئ فلسفية وجودية وصوفية ، تنظر إلى الشعر باعتباره ممارسة لازمة تنطلق من قصدية الوعي، ومن فضاء التجربة لأنسنة الكون وبث عناصر الألفة والصداقة بين عناصره الأشد اختلافا وتباينا، وسيلته في ذلك «الكلمة » باعتبارها «إمكان عالم تتضمنه »، والصورة كتكثيف لتجربة «تجعل الوجود حاضرا »، والإيقاع باعتباره منبه «لحركة الوجود ». إنها الأسس التي ستجعل المجلة كمختبر لمحتملات الحداثة في الشعر المعاصر، تنصرف نحو ما يؤكد رؤية خالصة للشعر ، خارج كل مفهوم ضيق للالتزام .

4.1.1 . استهلال ذاتي متأخر

كان ينبغي انتظار أيلول 1957 لنستمع إلى الصوت المباشر لهيئة تحرير المجلة . صوت تجاوز هذه المرة بيانات النشر ، واتخذ صيغة استهلال ذاتي ، به افتتحت «هيئة التحرير » العدد الرابع من المجلة ، معلنة بذلك عن توجهها الأول الصريح «إلى القارئ » في خطاب يحمل العنوان ذاته .

في هذا التوجه «إلى القارئ» يتعين أكثر محفل المرسل إليه بالنسبة للمجلة . فليس القارئ هنا «مجرد فرد من الجمهور[42] ». كقارئ العنوان أو الالتماس أو الإهداء أو غيرها من عناصر المصاحب النصي، بل إنه فرد يتوفر، بطريقة معينة ، على نسخة من العدد الرابع للمجلة ، فضلا عن امتلاكه لخبرة ومقدرة قرائية وتأويلية تسمح له بمواجهة خطابات المجلة والتفاعل معها . وهو قارئ يفترض فيه معرفة الأعداد السابقة (أو بعضها) من المجلة كنوع من النص الموازي السياقي [43]، المساعد على تمثل رسالة « إلى القارئ »، كمصاحب نصي يضيء له واقع وآفاق المشروع الشعري التحديثي لمجلة خبرت أهوال الطريق . ينهض هذا المصاحب

41) يميز رونيه حبشي بين «شهادة الشاعر من حيث هو رجل سياسي، صحفي أو عسكري» ينخرط في «حقل الصراع ...حيث يتضاد الناس ويقتتلون لانتصار مثلهم»، وبين دوره في «أنسنة الكون » و كشف «قنوط العالم منذ أن يتصدع، وينقلب عالما لا إنسانيا ». المرجع نفسه، ص94 و 95.

42) Seuils, op, Cit, p13

43) أنظر إلى مفهوم السياق كنص موازي، الوارد في الفصل الثاني من القسم الأول من البحث.

الاستهلالي، بالنظر إلى الأفق النظري والتجريبي للمجلة، بالوظائف التالية:

أ- تحديد الصعوبات:

- الإشارة إلى منع دخول المجلة لبعض الأقطار العربية (سوريا مثلا).

- الإشارة إلى ضآلة الإنتاج الشعري والأدبي الرفيع، وطغيان التوجه الحزبي والسياسي على معظمه.

- الإشارة إلى تعرض المجلة لتهجمات الاتجاهات الشعرية التقليدية.

ب- إعلان انطلاق المشروع:

- الإخبار بمساهمة المجلة في إطلاق تيار شعري كفيل بتجاوز هذه الصعوبات، بما يضمن «مستقبل الشعر العربي».

ج- إعلان المقصديات (الثقافية والنظرية).

ـ العمل على «خدمة قضية الشعر» و«تأدية رسالتها نحو الشعر العربي»، خارج النزاعات السياسية والحزبية.

- التشديد على أن «الشعر تجربة شخصية كيانية فريدة» التعبير عنها «يجب أن يتم بتحرر تام من تأثير القوالب التقليدية الموروثة والقواعد الموضوعة».

- التأكيد على أن «الأصل هو في التجربة لا في الشكل» وأن «التجربة الجديدة تفرض التعبير الحي الجديد»، المتجاوب مع «روح العصر» والمتمشي مع «تطور اللغة».

- الإيمان بأن «الشعر، عن طريق الحدس والرؤيا، مثول في حضرة الحقيقة» وفي ذلك «إسهام في حل مشاكلنا».

د- توجيه رسالة امتنان والتماس:

- الافتخار بتحقيق نجاح «قلما كان من نصيب المجلات العربية في مستهل حياتها».

- اعتبار الفضل في ذلك يعود إلى «مناصريها وقرائها والمساهمين في تحريرها».

- الالتماس من المشتركين تسديد بدل اشتراكهم في المجلة، والإسراع إلى تجديده.

هـ- إعلان المطامح:

- الرغبة في نشر المجموعات الشعرية الموضوعة والمترجمة.

- التطلع إلى «عقد المؤتمرات السنوية لشعراء العالم العربي، والسعي إلى إنشاء رابطة لهم تعزز مكانتهم وتعضد الصلات بينهم».

- العمل على «إعانة الشعراء النبيهين على الدراسة أو الإقامة مدة في الخارج».

- التطلع إلى «منح الجوائز الشعرية، وما إلى ذلك مما يخدم قضية الشعر ويرفع مكانته»[44].

بهذه الوظائف (التيمات) شكل الاستهلال الذاتي، كمصاحب نصي للعدد الرابع، ميثاقا شعريا له جانبه النظري ممثلا في ضرورة توسيع الأفق التنظيري للمجلة، من خلال ما تنشره لشعرائها من نصوص موازية، وله جانبه النصي ممثلا فيما تنشره أيضا من نصوص ومجامع شعرية، وله، في النهاية، جانبه السوسيو ثقافي ممثلا في جدل الصعوبات

44) مجلة **شعر**، العدد الرابع أيلول 1957، ص 4.

والمقصديات والمطامح، أي في حوار الإرادة مع الإرغام في صيغه المتعددة، حوار له تجسداته النظرية الجماعية والفردية في آن .

5.1.1. مجلة شعر والتوقيع الشخصي

بقدر ما شكلت مجلة شعر مختبرا للمحتمل الشعري الحداثي المعاصر، ذي الأفق النظري المشترك ، بقدر ما شكلت فضاء حيويا للتوقيع الشخصي، عبره نشر شعراء التجمع ونقاده تصوراتهم النظرية وشهاداتهم الشخصية حول كثير من «قضايا الشعر المعاصر» . يتصل التوقيع الشخصي بمثل هذه المساهمات الفردية التي تجد مكانها ضمن الأجناس الخطابية للمحيط النصي . وهي مساهمات، بالرغم من صدورها ضمن مواد مجلة، يفترض فيها تشكيل تيار ناطق باسم «تجمع شعر»، فهي لم تتحرر من قوة أثر التوقيع الشخصي، كعلامة على الذاتية والفردية [45] .

لمجلة شعر توقيعات شخصية متباينة، معها يصبح المحيط النصي فضاءا لبلورة ونشر نصوص موازية، تضيء النص وحداثته .إن شجرة أنساب هذه التوقيعات لا تتفرع إلا لتشكل ملامح المحتمل الحداثي للمجلة، المشدود بين شروط اللحظة الحاضرة ورهان المستقبل .

لإضاءة هذا العنصر نتوقف عند ثلاثة توقيعات، نراعي في ترتيبها زمن الصدور بالمجلة، والمكانة الرمزية لصاحب التوقيع .

1.5.1.1. بدر شاكر السياب : تقديم قراءته الشعرية

رغم أن السياب لم يساهم في تأسيس مجلة شعر ، فقد كان أحد أهم الرواد العراقيين اللذين عولت المجلة، منذ عددها الأول، على مساندتهم الرمزية وحضورهم الشعري [46] . والسياب بدوره كان يرى في توجهها الحداثي دعما لأفقه الشعري، لذلك سيتوقف عن النشر بمجلة الآداب [47]، ليتفرغ منذ العدد الثاني (ربيع 1957)، وعلى امتداد السنوات الخمس

---

45) يتحدث محمد بنيس عن ثلاثة أسس نظرية مشتركة، بين يوسف الخال وأدونيس :
- القصيدة بناء يعتمد الوحدة .
- الفصل بين العروض والإيقاع، وإعطاء الامتياز للإيقاع في بناء القصيدة المعاصرة .
- الصدور عن روح العصر أي «الروح العلمية» مع يوسف الخال، التي تصبح هي «الرؤيا» عند أدونيس .
ثم يعود ليشير إلى ما يعتبره أدونيس اختلافا في مفهومه للشعر المعاصر عن مفهوم يوسف الخال، في تجربة مجلة شعر .ولعل هذا هو مسوغ الحديث عن توقيعات شخصية، تحتفظ للشاعر بخصوصياته النظرية والنصية ضمن مختبر المجلة.يقول أدونيس : «كانت المجلة ملتقى فريدا لأفراد، ولم تكن لسانا ناطقا باسم جماعة .فهي، من هذه الناحية، مجموع نتاج هؤلاء الأفراد، وأهميتها في أهمية كل فرد على حدة .ومن هنا نخطئ حين ننظر إلى المجلة كجماعة، وإن اشتركت هذه الجماعة في رفض أشياء كثيرة »؛ أدونيس II :تأسيس كتابة جديدة، مجلة **مواقف**، العدد 16 ص19 و 20 . **الشعر المعاصر**، مرجع سابق ، ص 41 .

46) يؤكد كمال خيري بك أنه «منذ العدد الأول، بدأت المجلة تتلقى بغزارة، قصائد ومقالات نقدية ورسائل دعم موقعة بأسماء : نازك الملائكة، وسعدي يوسف، وبدر شاكر السياب، وبلند الحيدري، وجبرا إبراهيم جبرا، وموسى النقدي، ورزوق فرج رزوق (العراق)، وفدوى طوقان وسلمى الجيوسي (الأردن)، ونزار قباني، وفؤاد رفقة وخالدة سعيد (سوريا)». **حركة الحداثة في الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 64 .

47) في العدد الثاني من مجلة **شعر** (ربيع 1957) نشر السياب قصيدة النهر والموت، ومنذ هذه الفترة، صار السياب

التالية، لنشر أهم نتاجه بمجلة شعر، متوجا ذلك بإصدار «أنشودة المطر» عن دار المجلة سنة 1960 [48].

لم يكن السياب شاعرا ناقدا أو منظرا. ورغم تأثره بالتقليد الأنكلوساكسوني (ت، س إليوت)، فإنه لم يحول ذلك إلى ردود أفعال نقدية وتنظيرية تعضد تجربته الشعرية المميزة. غير أن ذلك لم يمنعه من الإفصاح عن تصوراته الشعرية في بعض النصوص الموازية الشخصية (محاضرات، رسائل، مقدمات، حوارات، ترجمات) التي تعددت مناسباتها بتعدد تجاربه في الشعر والثقافة والحياة [49].

يهمنا، فيما يلي، تحليل صيغة من الخطاب المقدماتي لبدر شاكر السياب .خطاب ينتمي بشكل مفارق للمحيط النصي، بحكم مصاحبته لقراءة شعرية وليس لديوان شعري . يتعلق الأمر بالخطاب الذي قدم به السياب قراءته الشعرية، ضمن نشاط «خميس مجلة شعر». تقديم سيأخذ مكانه كشهادة ضمن مواد العدد الثالث (صيف 1957) من المجلة، ممثلا بذلك توقيعا شخصيا ساهم به السياب في تجلية عناصر المحتمل الحداثي للشعر المعاصر.

يكشف توقيع السياب، في هذا التقديم، عن أسس نظرية تنبثق منها رؤيته إلى الشعر الحديث، من حيث المفهوم والوظيفة والعلاقة بالقارئ والعلاقة بالآخر، وأيضا من حيث الموقع الذي يحتله هذا الشعر، ضمن المحتمل الشعري الحداثي الجديد . ويمكن أن نلخص هذه الأسس في النقاط التالية [50]:

1 ـ الشعر كشف عن رؤيا مرعبة منعكسة من الحياة.
2 ـ تلاشي الحدود بين الغاية والوسيلة في الشعر.
3 ـ وظيفة الشعر العظيمة تتمثل في «تفسير العالم وتغييره».
4 ـ الشاعر العظيم هو من «يزعج قارئه أكثر مما يبهجه»، وقراءة قصيدة عظيمة تمثل

=ينشر شعره بانتظام في المجلة، طيلة السنوات الخمس التالية، معلنا بذلك انفصاله عن مجلة الآداب. عيسى بلاطة : **بدر شاكر السياب(حياته وشعره)**، دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الثالثة 1981، ص96.

48) روي عيسى بلاطة، قصة نشر السياب لهذه المجموعة الشعرية كالتالي : «في تموز 1960 ذهب بدر إلى بيروت لينشر مجموعة من شعره هناك .وكانت مجلة «شعر» قد أعلنت عن جائزة قدرها ألف ليرة لبنانية لأفضل مجموعة من القصائد المخطوطة، فقرر بدر أن يدخل المسابقة بكل القصائد التي كان قد كتبها منذ 1952 وكانت شركة التأمين العربية هي التي تبرعت بقيمة الجائزة، وكان بدر هو الذي فاز بها عن مجموعة». أنشودة المطر «التي نشرتها دار مجلة شعر في بيروت بعد ذلك». المرجع نفسه، ص114.

49) نمثل لهذه النصوص الموازية الذاتية بما يلي :
الرسائل المتبادلة بين السياب ويوسف الخال أو غيره من شعراء مجلة شعر.
المحاضرة التي ألقاها في مؤتمر الأدب العربي المعاصر المنعقد في روما في صيف 1961. وقد حددت دعوة المشاركة لبدر موضوع محاضرته «الالتزام واللاإلتزام في الأدب العربي الحديث».
مقدمة السياب لديوانه **أساطير** (النجف 1950).
تقديم السياب لقراءة الشعرية في بيروت سنة 1957.
المقابلة التي أجريت مع السياب عند حضوره إلى بيروت لإحياء أمسية شعرية ضمن نشاط «خميس مجلة شعر».
وقد بثت المقابلة محطة الإذاعة اللبنانية، فضلا عن مقابلات أخرى نشرتها الصحف اللبنانية.
أنظر عيسى بلاطة، المرجع نفسه، ص 97 و 98.

50)بدر شاكر السياب (تقديم قراءته الشعرية في بيروت 1957) مجلة **شعر**، العدد الثالث1957 /، ص 111 و 113.

تجربة تقاسم آلام ولادة الروح .

5 ـ ما يحاوله « الشعر الحديث » يتمثل في تغذية الأمل في إيقاظ الروح.

6 ـ لجوء الشعر الحديث إلى الرموز والأساطير التي «ما تزال تحتفظ بحرارتها » لبناء عوالم تتحدى منطق المنفعة .

7 ـ انفتاح الشاعر الحديث على كل «التيارات » العالمية ، مع الحرص على تنمية شخصيته الشعرية المستقلة.

8 ـ التشديد على أهمية «المحاولة » و «التجريب » في هذه المرحلة الممهدة «لجيل جديد من الشعراء سيجعل الشعر العربي مقروءا في العالم كله» .

بهذه الأسس يسيج السياب توقيعه الشخصي ، ضمن مواد العدد الثالث من مجلة شعر ، مفصحا بذلك عن تصور يتقاطع ويتكامل ، في جوهره ، مع الأسس النظرية العامة التي عبرت عنها المجلة ، مداورة في عددها الأول ، سواء من خلال تصديرها الافتتاحي الغيري ، أو ومن خلال مقالة رونيه حبشي . هذه الأسس تحتفظ بتجاوباتها النظرية مع مبادئ الاستهلال الذاتي ، الذي افتتحت به «هيئة التحرير » لاحقا العدد الرابع من المجلة . غير أن ما يحتفظ في تقديم السياب ، بوضعية المرجعية الشعرية الخاصة ، فيتصل بتوظيف الأسطورة في بناء نص شعري ، له تجاوباته الشعرية مع النص المهاجر (إليوت ، إديت سيتويل) .

2.5.1.1 . يوسف الخال : المحاضرة

ليوسف الخال أفقه التنظيري الأرحب ، فتجاربه في الشعر والثقافة والحياة [51] ، فضلا عما كان يعتمل بداخله من إرادة قوة شعرية ، جعلت لنصوصه الموازية وضعية النواة النظرية التأسيسية المنشغلة بهاجس **الحداثة في الشعر** [52] ، انشغال من يحرص على المساهمة ، من موقعه الريادي ، في صياغة المحتمل الشعري الحداثي للمجلة ، أي لما تتجاوز به تجربة «الشعر الحر » .

أضاء يوسف الخال ملامح هذا المحتمل بمحاضرة «مستقبل الشعر العربي في لبنان» التي ألقاها في الندوة اللبنانية (31كانون الثاني 1957) [53] . ويبدو من تاريخ ذلك الإلقاء ، أنها متأثرة بالسياق التدشيني للعدد الأول من المجلة الصادر في الشهر والسنة ذاتهما ، الشيء الذي يجعل منها كمحاضرة ، محيطا نصيا للمجلة ولخطاب الحداثة ، وذلك قبل أن يتم نشرها بصورة مختزلة ضمن مادة «محاضرات الندوة اللبنانية » في العدد الخامس (1957) من المجلة

---

51) يشير محمد بنيس إلى أن يوسف الخال هو أكبر شعراء الخمسينات سنا ، فهو من مواليد 1917 ، وتجربته التي اختبرها في نيويورك لمدة سبع سنوات ، ساعدت على بلورة آرائه في الشعر وحداثته ، محتكا بالوضع الشعري في أمريكا ، ومفيدا من رئاسته لتحرير مجلة الهدى (من 1952 إلى 1955) . **الشعر المعاصر** ، مرجع سابق ، ص 34 و 35 .

52) **الحداثة في الشعر** «كتاب من الحجم المتوسط» ، جمع فيه يوسف الخال مجموعة من مقالاته المنشورة بأعداد متفرقة من مجلة شعر ، وهي مقالات تمزج بين الهم التنظيري ، والنبرة السجالية والنقدية . وقد صدر الكتاب عن دار الطليعة للطباعة والنشر ببيروت في كانون الأول1978 .

53) **حركة الحداثة في الشعر المعاصر** ، مرجع سابق ، ص65 .

ذاتها [54].

منح الوعي النقدي المعاصر محاضرة يوسف الخال وضعا اعتباريا مميزا . فهي في رأي كمال خيري بك، «بيان » بهاجم بشكل عنيف «الوضعية الشعرية في لبنان » ليعيد للأذهان «بصورة محتمة بيانات أندريه برتون» [55]. وهي في رأي محمد بنيس دراسة - بيان تتوخى نقد ما هو متداول من قيم شعرية وجمالية في لبنان وتطمح إلى تعريف «الممارسة المغايرة لذلك بالنقيض»، الشيء الذي يعطي ، دائما برأي محمد بنيس، «امتيازا، في تعريف الحركة الشعرية الجديدة، للارتباط بـ«روح العصر[56]»، أي لما يساهم في الانتقال بمفهوم التحديث من حقل «العروض»، إلى حقل «الخبرة الكيانية في الحياة »، ولما يمكن تسمية الشعر المعاصر من تجديد حيوية انتشارها[57]. كل هذه الاعتبارات تمنح المحاضرة ـ الدراسة ـ البيان «مرتبة النواة النظرية»[58]، ليس فقط للأفق التنظيري ليوسف الخال، بل للطور الأول من نشاط تجمع شعر. فهي «الوثيقة الأولى » و «المرجع الأولي لتصوراته المجددة »[59].

استعاد يوسف الخال في كتابه **الحداثة في الشعر** ضمن مقالة «علامات في مسيرة الشعر» ما سماه بـ « الأسس العريضة » لمحاضرته التاريخية [60]، موحيا في الوقت ذاته ، بكونها شكلت إحدى العلامات الأساسية في طريق « المفهوم الجديد للقصيدة »، الذي جسدته «حركة الشعر الحديث » ودعت إلى اعتماده [61]. وتتلخص هذه الأسس في النقاط العشر التالية[62]:

1 - التعبير عن التجربة الحياتية ، على حقيقتها ، كما يعيها الشاعر بجميع كيانه - أي بعقله وقلبه معا .

2 ـ استخدام الصور ة الحية - وصفية أو ذهنية -، حيث استخدم الشاعر القديم التشبيه والاستعارة والتجريد اللفظي والفذلكة البيانية . فليس لدى الشاعر كالصور القائمة في التاريخ أو في الحياة حولنا، وما يتبعها من تداع نفسي يتحدى المنطق ويحطم القوالب التقليدية .

3 ـ إبدال التعابير والمفردات القديمة ، التي استنزفت حيويتها ، بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم التجربة، ومن حياة الشعب.

4ـ تطوير الإيقاع الشعري العربي ، وصقله على ضوء المضامين الجديدة ، فليس

54) المرجع نفسه، ص65.
55) المرجع نفسه، ص 65 و 66.
56) الشعر المعاصر، مرجع سابق، ص13.
57) المرجع نفسه ، ص 14.
58) المرجع نفسه ، ص 34.
59) **حركة الحداثة في الشعر المعاصر**، ص 65.
60) يؤرخ يوسف الخال لمحاضرته بأواخر عام 1956، بينما يؤرخ كمال خيري بك لإلقائها في الندوة اللبنانية بـ 31 كانون الثاني1957 ومهما يكن فهذا الاختلاف البسيط، لا يغير من وضعية اكتساب المحاضرة لصفتها التاريخية.
61) يعتبر يوسف الخال أن «حركة الشعر الحديث مرحلة فاصلة أولى أزاحت كثيرا من العقبات»، ثم يستدل على ذلك فيقول «يكفي أنها حررت الشاعر من الأساليب الموروثة، وأفهمته أن الشعر ليس هو الكلام الموزون المقفى، بل هو التعبير الشخصي الفريد عن رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة».
-يوسف الخال : **الحداثة في الشعر**، ص 82.
62) المرجع نفسه ، ص80 و81.

للأوزان التقليدية أية قداسة.

5ـ الاعتماد في بناء القصيدة على وحدة التجربة والجو العاطفي العام ، لا على التتابع العقلي والتسلسل المنطقي .

6ـ الإنسان في ألمه وفرحه، خطيئته وتوبته، حقارته وعظمته، حياته وموته، هو الموضوع الأول والأخير .كل تجربة لا يتوسطها الإنسان هي تجربة سخيفة مصطنعة ، لا يأبه لها الشعر الخالد العظيم.

7ـ وعي التراث الروحي والعقلي العربي وفهمه على حقيقته، وإعلان هذه الحقيقة وتقيمها كما هي، من دون خوف أو مسايرة أو تردد .

8 - الغوص إلى أعماق التراث الروحي والعقلي الإنساني، وفهمه والتفاعل معه .

9ـ الإفادة من التجارب الشعرية التي حققها أدباء العالم ، فعلى الشاعر الحديث أن لا يقع في خطر الانكماشية، كما وقع للشعراء العرب قديما بالنسبة للأدب الإغريقي .

10ـ الامتزاج بروح الشعب لا بالطبيعة ، فالشعب مورد حياة لا تنضب ، أما الطبيعة فحالة آنية زائلة .

ينسجم تأويل الوعي النقدي المعاصر لمحاضرة يوسف الخال ، كبيان أو دراسة-بيان ، مع فعل إضفاء صفة «البرنامج الشعري [63]» على هذه « الأسس العريضة »، التي يختزل محمد بنيس «أسسها النظرية » في ست قضايا هي [64]:

1ـ اللغة الشعرية لغة متعدية (النقاط1، 6، 10) .

2ـ الشعر صور ومعجم وإيقاع (النقاط 2 ، 3 ، 4) .

3ـ القصيدة بناء يعتمد الوحدة (النقطة 5)

4ـ أسبقية المعنى على المبنى (النقطة 4) .

5 ـ الشعر معرفة (النقطتان7، 8)

6 ـ النص مشروط بالتداخل النصي (النقطة9) .

بهذه الأسس يذهب الشعر المعاصر، مع يوسف الخال، نحو محتمله الحداثي، مفصحا بذلك عن أفق تنظيري ونصي يتجاوز المتعاليات العروضية، وغير العروضية للشعر الحر[65]، حتى وإن تقاطع معه في مفهوم يرى إلى « القصيدة بناء يعتمد الوحدة »، وفي اسبقية المعنى ، وفي مفهوم الشعر كتعبير، بالرغم من الخصوصي في هذا المفهوم الأخير الذي يجعل

---

63) بهذه الصفة سمى محمد بنيس الأسس النظرية في محاضرة يوسف الخال، وذلك في الهامش27 من دراسته **الشعر المعاصر**، مرجع سابق ، ص 13 .

64) **المرجع نفسه**، ص 33 .

65) يلخص محمد بنيس الأسس النظرية للشعر الحر التي أفصحت عنها نازك الملائكة في كتابها «قضايا الشعر المعاصر» في النقاط التالية :

1ـ تعريف الشعر الحر بالعروض، وهو ما يتجلى في مزاياه الخمس.

2ـ أسبقية المعنى في بناء النص الشعري، وهو ما يوضحه رأيها في السطوة المتحكمة للمعاني.

3ـ اللغة الشعرية متعدية وهو ما تقودنا إليه الخصيصة التعبيرية، لأن الشاعر«غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية».

ليوسف الخال امتياز التوقيع المعاصر .

لتوقيع يوسف الخال تشعبات أخرى لا تتكوكب حول مستقبل الشعر العربي في لبنان كنواة نظرية ، إلا لتتفرع إلى أسئلة لها انفتاحها على قضايا الارتباط بالحياة والتعبير عنها ، وقضايا الذات والبناء النصي واللغة المحكية ، وكل ما ينخرط في «نسج تأمل نظري يمثل هموم ومعاناة يوسف الخال ، في كتابة نص شعري حديث ، وفي ترسيخ وعي شعري ونظري يعطي لحداثة الشعر المعاصر بعدا شموليا [66]» .

3.5.1.1. أدونيس : في تعريف الشعر الحديث

تحمل توقيعات أدونيس بالمجلة حضورا تأمليا وتنظيريا أوسع .توقيعات تستجيب لإرادة قوة تحديثية شخصية وتتجاوب ، في آن ، مع حاجة جماعية لجعل المحتمل الحداثي للمجلة ، كمختبر شعري ، يذهب نحو مرحلته الثانية ، بعد خطوات «تجريبية وتمهيدية » ميزت المرحلة الأولى [67] .

بهذا المعنى ، تكتسي توقيعات أدونيس صفة تدشينية لطور ثان من عمل مجلة شعر وتجمعها [68] . طور يعضد الأسس النظرية السابقة ويفتحها على منسياتها ، من داخل تصور نقدي يتسلح بتجدد المعرفة ، قراءة ، تنظيرا وخبرة نصية ، لتجاوز المتعاليات ، الشخصية منها قبل الغيرية ، في نوع من دوام الإقامة «في الزوابع وصيروراتها حتى تبلغ حد هدم ذاتها[69] » .

لتوقيعات أدونيس عناوين مختلفة [70] ، بها سيكشف عن كونه المنظر الأول للحركة في مرحلة « التعميق» . توقيعات إذ تبلور الأفكار الأكثر ثراء «حول التصور الشعري الحداثي ،

=ويعلق محمد بنيس على هذه الأسس فيقول «الأساسان الأول والثاني مترسخان في النقد العربي القديم ، بل إن الشعرية القديمة أوسع في تصورها للشعر من تصور نازك الملائكة » . ثم يضيف أن «أسبقية المعنى أساس نظري تقوم عليه الشعرية العربية برمتها . والفارق هو أن النظرية القديمة كانت تركز على المتلقي ، فيما التعبير عن الذات ومفهوم التعبير عامة يعود إلى الرومانسية الأوربية ، وهو هنا لا يتعارض مطلقا مع الأرضية المعرفية التي شرطت الرؤية القديمة إلى الشعر » . ثم إن لتعليق محمد بنيس تشعبات أخرى ، تهدف إلى استنطاق المسكوت عنه في تعريف نازك الملائكة للشعر الحر. **الشعر المعاصر** ، مرجع سابق ص : من29 إلى33 .

66) المرجع نفسه ، ص 36 .

67) بهذه العبارة وصفت مجلة **شعر** ، في عددها 8/7 ، المرحلة الأول من أنشطتها. **حركة الحداثة في الشعر المعاصر** ، مرجع سابق ، ص 71 .

68)يذهب كمال خيري بك إلى أن المجلة وندوتها « قد اكتفتا]في المرحلة الأولى [بالمساهمة في إصلاح شكلي للقصيدة ، في حين أنهما اقترحتا على نفسيهما في البدء أن تعمدا إلى تغيير جذري ، في الشكل كما في المضمون » ويرى كمال خيري بك ، أن هذا الأمر كان يعادل بالبداهة تراجعا ، إن لم نقل نصف إخفاق . "ويضيف بأن وعي التجمع بهذه الحقيقة دفعه إلى "البحث عن مخرج "فقرر الانتقال إلى مرحلة أخرى ، وقام ، من أجل ذلك ، بتعديل صيغة الاجتماعات الأسبوعية التي ، بعد أن كانت مفتوحة =للجمهور ، فإنها أصبحت محصورة بأعضاء التجمع والمهتمين بمسائل الشعر بصورة جدية .وصرح يوسف الخال بأن اهتمامات الخميس القادمة لن تتركز على ما دعاه الشعر « كمادة خام » فحسب ، وأنه عازم على « فتحها على قضايا كيانية وفلسفية هي من صلب ما يعني الشعر ويهمه » المرجع نفسه ص 71 و72 .

69) محمد بنيس ، **الشعر المعاصر** ، مرجع سابق : ص 36 .

70) من هذه التوقيعات نذكر :

- محاولة في تعريف الشعر الحديث ، مجلة **شعر** العدد 11 .
- في قصيدة النثر ، **مجلة شعر** العدد 14 .

وطبيعة التحول الذي شهده الشعر العربي المعاصر [71] » ، فإنها تنخرط في هم جماعي ، هو هم النخبة المثقفة ، التي تحلقت حول المجلة ، وضاعفت حول مختبرها كتبا شكلت نواة أول مكتبة نقدية شعرية حديثة في العربية [72].

من توقيعات أدونيس، يهمنا التوقف الآن عند دراستين أساسيتين :محاولة في تعريف الشعر الحديث، (شعر العدد 11) وفي قصيدة النثر (شعر العدد 14)، باعتبارهما دراستين منطويتين على أفق تنظيري صريح، به وبغيره، «حاول » أدونيس «تعميق » ملامح المحتمل الحداثي للشعر المعاصر .

أ . محاولة تعريف

اقترح أدونيس هذه المحاولة، في «دراسة » نشرها أولا بمجلة شعر (ع 1959/11)، ليعيد نشرها لاحقا، بعد أن أعاد النظر فيها، ضمن كتابه **زمن الشعر** بعنوان : الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى كشف، وصدرها بـ «إشارة » ذات وظيفة توثيقية ، تحيل على نشرها بصفحة النهار الأدبية ، وتحتفظ بالكلمة التي قدمت بها الجريدة للدراسة .

وظيفة «كلمة » التقديم

مرسل كلمة التقديم هو محرر صفحة النهار الأدبية . وخطابه التقديمي يحتل وضعية «الإشارة » التصديرية المنشغلة بإحدى الوظائف الأساس لمسألة لماذا ، التي تروم إنجاز قراءة جيدة لموضوع التقديم . وتتعلق هذه الوظيفة بمبدأ الأهمية، الذي يصبح أكثر نتوءا، في حالة أدونيس، بالنظر إلى الوشائج القوية التي تصل ممارسته النصية بأفقه التنظيري .

ويرتبط مبدأ الأهمية بالإشارة إلى عاملين [73] :

- النقص الذي «يتألم له مرافقو حركة الشعر الحديث »، فيما يتعلق بـ «التعريف بهذا الشعر وبسط ماهيته ومفاهيمه والزوايا التي من خلالها يرى العالم والإنسان والتعبير » .

- الوضع الاعتباري لأدونيس ، شاعر **أوراق في الريح**، في «الحركة الجديدة»، وما تميز به من معاناة «أكثر دروب التجريب والتجربة » بحثا عن «طرق أخرى» و «جو مختلف » . بحث رغم أنه «ضنيه ويكاد يوقع قارئه في البلبلة »، يبقى ضروريا، وحيويا بحكم أن «الحركة

- الشعر العربي ومشكلة التجديد (أعمال مؤتمر روما لعام1961 حول الأدب المعاصر)، مجلة **شعر** العدد 21.

71) المرجع نفسه ، ص. 72 :

72) من هذه الكتب نذكر :
الأسطورة في الشعر المعاصر لأسعد رزوق.
البحث عن الجذور لخالدة سعيد.
الحرية والطوفان لجبرا إبراهيم جبرا
الشعر في معركة الوجود عمل جماعي يضم عدة دراسات نظرية ونقدية.

73) كل الألفاظ والعبارات الموضوعة بين مزدوجين ضمن مستويي «مبدأ الأهمية» مقتبسة من الكلمة التقديمية لمحرر صفحة «النهار » الأدبية .
أدونيس ، **زمن الشعر**، الطبعة الثالثة، بيروت 1983، ص8 .

نفسها لم تبلغ حدها الأقصى بعد ».

لهذين الاعتبارين، يحق لأدونيس أن ينتزع «المبادرة في التعريف بالشعر الحديث »، في محاولة اعتبرها محرر صفحة النهار الأدبية «نقطة البدء»، في التعريف بالحركة وإزالة التنافر والتنابذ القائم بينها وبين «التاريخ والجمهور».

إن مبدأ الأهمية، يمنح محاولة أدونيس قيمة ودورا تاريخيين، بهما تستحق وضعها الاعتباري كدراسة سواء ضمن مجلة **شعر**، أو ضمن كتاب **زمن الشعر**، كمحيط نصي للشعر المعاصر ومحتمله الحداثي الجديد.

ب. الكشف عن عالم ؟

من «محاولة في تعريف الشعر الحديث » إلى «الكشف عن عالم يظل في حاجة إلى الكشف »، لا يتغير فقط عنوان الدراسة، بل روح مبادرة أدونيس وما يتأسس عليها من قصد. إن ما كان في تعريف الشعر الحديث مجرد « محاولة »، سيتحول، بتبدل الزمن الثقافي، وبتغير فضاء النشر، إلى «كشف » عن حقيقة متجددة بتجدد رؤية الشعر في مرآة ذاته ، وفي مرآة الآخر. من ثمة يواجهنا العنوان وقد تحرر من المزدوجتين (أثر اليد الثانية في فعل الاستشهاد) بسمك طباعي على رأس صفحة بيضاء ، يتحول معه التردد إلى ما يشبه الاطمئنان والتبني والإقرار ، وتصبح قولة رونيه شار ، بعد أن تجردت من أثر الاستشهاد، بؤرة تعريف الشعر الحديث وعنوانه.

من هذه الملاحظةنطلق إلى رصد الأسس النظرية، في تعريف أدونيس مشددين، في البداية، على أهمية تصريحه بإفادته من «الدراسات التي كتبت عن الحداثة في الشعر الأوروبي »[74]، إفادة تصبح ذات دلالة أكبر، بإحالتها على رموز من حداثة الشعر الفرنسي (بودلير ، رامبو ، رونيه شار).

يتمركز تعريف أدونيس للشعر «الجديد» حول مفهوم «الرؤيا » وهي في تصوره «قفزة خارج المفهومات السائدة»[75] و «تغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها »[76] . بهذا المعنى، ستكون لمفهوم الرؤيا ضلاله الرامبوية ، التي يستحضرها أدونيس بنوع من التحويل . وهو إذا كان لا يربطها باختلال الحواس ، فإن تأويله لها يسمح باعتبارها اختلالا في مفاهيم الشعر ، وفي نظام الأشياء والكلمات . إنها نوع من التذويت الموضوعي الذي يجعل الشعر «مركز استقطاب لمشكلات كيانية »، ونوعا من « ميتافيزياء الكيان الإنساني »[77]، معه تتخلى «القصيدة » عن «الحادثة » و «الجزئية » و «الرؤيا الأفقية » و «التفكك البنائي »، فيما هي تشرئب نحو المستقبل، متسلحة بـ «كلية التجربة الإنسانية » وبهرمونيا إبداع الواقع[78].

74) المرجع نفسه، ص8.
75) المرجع نفسه، ص 9.
76) المرجع نفسه، ص10.
77) المرجع نفسه، ص10.
78) المرجع نفسه، ص11.

فالرؤيا، بما هي اختلال وتغيير شعري وكياني، لها وشائجها العميقة مع مفهوم الكشف، كمبدأ رئيس في شجرة نسب الشعر الفرنسي الرمزي. فبالرؤيا يكون الشعر كشفا عن «عالم يظل أبدا في حاجة إلى الكشف»، ويكون اختراقا لحجب مجهول له ديمومة الحضور. مجهول يجعل من الشعر إقامة على حدود الخطر بتعبير محمد بنيس. هكذا يعانق رونيه شار آرتير رامبو في تعريف أدونيس، فيأخذ المجهول ونداءاته مرادفات كثيرة: إنه الخفي، المخبوء، المحجوب، الباطني، الغريب وكل ما لا يعرف، الذي يفترض اكتشافه «أشكالا جديدة» [79] في تقدير رامبو، المستحضر كاستشهاد من قبل أدونيس. للاستشهاد هنا فاعليته النقدية والتصورية في تجاوز «أسبقية الشكل». فالقصيدة الجديدة مأخوذة بـ« مزيد من السر والنبوة» مدعوة لـ العلو على الشروط الشكلية [80]، ولـ«الهرب من كل أنواع الانحباس في أوزان وإيقاعات محددة [81]»، وهي غير مشروطة بغير و«حدتها العضوية» أي «واقعيتها الفردية التي لا يمكن تفكيكها»، والتي تجعل منها «قصيدة /حركة» تتجاوز كل ثبات، وتقيم في «لا نهائية الخلق الشعري» [82]، بهذا المعنى يكون لقصيدة النثر مكانها الطبيعي في تجربة الشعر المعاصر، شريطة تحصين ذاتها من اطرادية النثر، ووضوحه وتقريريته وغائيته المتعدية[83].

لا يستحق الشعر المعاصر إذن، ضمن هذا التعريف، حداثته إلا إذا صدر عن هذا المفهوم الشعري والميتافزيقي للرؤيا والكشف، بما هما اختلال واختراق دائم لمجهول له مرادفات كثيرة، وبما هما إقامة في لا نهائية الخلق الشعري. إقامة تمنح الذات الكاتبة معنى كيانيا، به تتجاوز عقدها وأزماتها الصغيرة المتصلة بمفهوم التعبير، لتصدر في تجاربها عن هاجس الخلق الذي يركب بين الذاتي والموضوعي، الفردي والكوني [84]. إنها الذات الكيانية التي تسعى نحو «الشعر الذي يجعل من اللغة سحرا ينفذ إلى كل شيء» [85]، فتكف الكلمة بذلك عن أن تكون «مجرد تعبير بسيط عن فكرة» لتصبح الأداة المتجددة التي «تشرق وتصير» مأخوذة، في ذلك، بخلق الموضوع وإطلاقه «خارج نفسه». إنها الكلمة، وقد علت على ذاتها فانتقلت من اللغة-الإيضاح إلى اللغة-الإشارة، مولدة واقعا سديميا غامضا [86]، و«ذاتية تحيد عن «الواقع» إن لم تحاول الانفصال عنه». من هنا منشأ فقدان الأفق المشترك [87]،

79) المرجع نفسه، ص 13.
80) المرجع نفسه، ص 14.
31) المرجع نفسه، ص14.
82) المرجع نفسه، ص 15.
83) المرجع نفسه، ص 16.
84) المرجع نفسه، ص 12.
85) المرجع نفسه، ص18.
86) لمرجع نفسه، ص 17 و18.
87) يتحدث أدونيس، بهذا الخصوص، عن ثلاثة عناصر:
- فقدان الأفكار المشتركة بين الشاعر والقارئ.
- فقدان اللغة المشتركة.
- فقدان الثقافة الشعرية المشتركة.
- المرجع نفسه، ص18.

ومنشأ التنافر بين الشاعر والواقع، ثم بين الشاعر والقارئ[88]. تنافر يطرح، بنظر أدونيس، مسألة الفهم والغموض. وهنا يؤكد أدونيس أنه «ليس من الضروري لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه إدراكا شاملا»، وأن «الغموض هو قوام الرغبة بالمعرفة»، ولذلك فهو قوام الشعر شريطة أن يتجاوز «الأحجية»، وأن يكون «إشارة إلى أن القصيدة تعني أكثر مما يقوى الكلام على نقله[89]».

ويخلص أدونيس إلى أن فهم حركة الشعر الجديد، كـ«تجربة شاملة معقدة»، يستدعي منا «التعـاطف» و«الإيجابية» و التخلص مما يمكن تسميته بالبرنامج السلبي القائم على: السلفية، النموذجية، الشكلية، التجزيئية، الغنَائية الفردية والتكرار[90]. إن انهيـار هذه المفاهيم التقليدية داخل الذات الكاتبة أو المتلقية، يدعم المناخ الشعري الذي أطلقته حركة مجلة **شعر**، لتجعل الشعر العربي، في نظر أدونيس، يأخذ في «تحول وتطور خلاقين لا مثيل لهما في تاريخه» إذ أصبح يتوفر على «بناء تركيبي سنفوني»، يحتضن «الحياة كلها والواقع كله»[91]. إنه بناء «القصيدة-الرؤيا» التي تتقدم كمحتمل شعري لحداثة الشعر المعاصر، باعتبارها «حركة ومعنى تتوحد فيهما الأشياء والنفس، الواقع والرؤيا». توحد، يؤكد أدونيس انطلاقه مع مجلة **شعر**، التي شكلت في رأيه التجسيد الأعمق والأكمل لـ «الحركة الشعرية الجديدة»[92]، رغم كونها ما تزال، «منذورة في هذه الآونة للبحث، للتلمسات، للتقدم البطيء»، باعتبارها تمثل «جهد حياتنا المعاصرة وتوترها[93]».

لمحاولة أدونيس التعريفية أوضاع اعتبارية متعددة. فهي «محاولة»، ثم «دراسة» في تصور التلقي اللاحق، سواء الذاتي منه أو الغيري. فأدونيس يعتبرها في الإشارة المصدرة لها فـي **زمن الشعـر** دراسة، وكذلك كمال خيري بك ومحمد بنيس، عندما يستحضرانها ضمن مجهوداتهما الأكاديمية المتعلقة بالشعر المعاصر[94]. غير أن ما نود الإشارة إليه بدورنا، في سياق استحضارنا الجديد لمحاولة أدونيس، هو أنها تكتسي كثيرا من الخصائص التلفظية والخطابية للبيان. فهي تنضبط بحكم ذلك، بسهولة، لوضعية خطابية مركبة هي وضعية الدراسة-البيان، باعتبارها تنطلق من محاولة التعريف بروح الحركة الشعرية، التي أطلقتها مجلة **شعر**، لتشرع في التنظير لمفهوم القصيدة-الرؤيا من خلال أربع مستويات متواشجة: الرؤيا، الشكل، اللغة، الغموض. إن التنظير لهذه المستويات، يتم من خلال قانون التداخل النصي، الذي يفيد من حداثة الشعر الفرنسي الرمزي بوجه خاص، كما يتم من خلال تناوب فاعلية نقد برنامج التقليدية، مع فاعلية بناء البرنامج البديل للشعر المعاصر.

88) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
89) المرجع نفسه، ص 21.
90) يفصل أدونيس هذه العناصر السلبية في الصفحة 22 من دراسته.
91) المرجع نفسه، ص 23.
92) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
93) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
94) **حركة الحداثة في الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 72. **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، (هامش 76) ص 37.

تستهدي المستويات الأربعة لتنظير أدونيس للقصيدة الجديدة ، في رأي محمد بنيس، بالأسس النظرية التالية [95] :

1 - الشعر رؤيا ذات بعد فكري وروحي.

2- الشعر بناء يعتمد الوحدة .

3- الشعر إيقاع لا عروض .

4- اللغة الشعرية لازمة .

5- المعنى الشعري لاحق ومتعدد .

يمثل عزل هذه الأسس، بالنسبة لمحمد بنيس، حركة أولى سيردفها بحركة نقدية ترى فيها أسسا مبتعدة عن «مفهوم الشعر كارتجال أو كصناعة [96] » في الشعرية العربية البيانية، وعن مفهوم الشعر كتعبير [97] في الرومانسية العربية والشعر الحر وبعض ممارسات الشعر المعاصر . وهي أسس تكشف في رأيه عن «انجذاب كلي نحو المتخيل كنسق مبنين للفعل الشعري »، وعن نقل «إيقاع الشعر من الدال العروضي إلى الدال النصي »، وعن إبطال أسبقية المعنى على المبنى، وقلب العلاقة بينهما [98] .

بهذه الأسس النظرية، يتقدم الشعر المعاصر نحو محتمله الحداثي الجديد، كما جسدته حركة مجلة **شعر**، من خلال التوقيع الشخصي لأدونيس. التوقيع الذي سيجعل من مفهوم «الرؤيا »، في كل تأملاته اللاحقة، ذلك «العنصر الباني لتنظير منفتح باستمرار على مستقبله »[99] . تنظير، إذا كان موسوما في مرحلته الأولى، بظلال رمزية، فإنه لن يتأخر عن الانخراط في حفريات شعرية تراثية، يصبح معها لمفهوم الرؤيا تجاوباته مع «الخيال لدى المتصوفة، ومفهوم الوؤيا لديهم ». إنها قصة عبور محكومة لدى أدونيس «بفعل التثاقف الذي عبر من خلاله إلى الحداثة الفرنسية، ثُم منها إلى الحداثة العربية القديمة [100]»، لكنها لن تكون دائما بمنجاة من مزالق النقل والتأويل [101] .

---

95) **الشعر المعاصر**، ص 39.
96) المرجع نفسه، ص40.
97) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
98) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
99) المرجع نفسه، ص 41.
100) المرجع نفسه، ص44.
101)كشف محمد بنيس عن نموذج من هذه المزالق، معتبرا أن أدونيس قد أخطأ التأويل عندما جعل التخييل عند العرب مرادفا للرؤيا في الرمزية الفرنسية .وأكد محمد بنيس أن «التخييل مصطلح فلسفي استقاه الفلاسفة العرب من أرسطو، بارتباط مع مصطلح المحاكاة والتمثيل، واستعمله الجرجاني، مفيدا من أرسطو، ولكن ضمن استراتيجية مغايرة .فالجرجاني يفرد للتخييل مرتبة أدنى من الاستعارة، وبذلك ينتصر للعقلي لا للتخييلي وأضاف محمد بنيس بأن المتصوفة لم يقبلوا بمصطلح التخييل». إذ أن لهم «خطابا يختلف عن خطاب الفلاسفة- ومن تم، فإنهم ألغوا مصطلح التخييل، وبدله استعملوا مصطلح الخيال الذي يوليه ابن عربي مرتبة عليا ».
- المرجع نفسه، ص 46.

4.5.1.1. تعريف قصيدة النثر

تبنت مجلة **شعر** قصيدة النثر كتمر د أعلى في نطاق الشكل الشعري [102]، وباعتبارها «أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى [103]». بهذه «اليد الثانية»، التي يظهر أثرها في المزدوجتين الدالتين على أثر الاستشهاد، نفصح عن رغبتنا في قراءة أهم النصوص الموازية، التي أنتجها كل من أدونيس وأنسي الحاج، في سياق التعريف بقصيدة النثر، ضمن مجهود حركة مجلة **شعر** في تنويع أفق التجريب الشعري، ليشمل شعر النثر إلى جانب شعر الوزن.

يأخذ توقيع أدونيس صيغة دراسة بعنوان «في قصيدة النثر» (**شعر**، ع 1960/4) بينما يأخذ توقيع أنسي الحاج صيغة مقدمة مصاحبة لديوانه **لن** [104]. وهي مقدمة تنحرف في كثير من فقراتها وملفوظاتها لتأخذ نبرة البيان وتنهض بوظيفته. وإذا كانت هذه المقدمة تمثل مصاحبا نصيا صريحا للديوان الشعري الصادر عن دار مجلة **شعر** (1960)، فإنها، وظيفيا، تضاعف من وضعها الاعتباري لتمثل، في آن، محيطا نصيا لحداثة الشعر المعاصر، كما تمت بلورتها داخل مجلة **شعر**. بهذه الصفة الثانية نستحضر الآن مقدمة أنسي الحاج، لننسج من أفقها التنظيري ومن دراسة أدونيس، الملامح المميزة لقصيدة النثر، ضمن حداثة الشعر المعاصر.

بالرغم من محاولة هذين النصين الموازيين اكتساب أصالة تنظيرية، مرتبطة بقوة أثر التوقيع الشخصي، فإنهما يكشفان عن إفادتهما، بصيغ مختلفة، من كتاب **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن** لسوزان برنار، الكتاب الذي لا يزال يتمتع بسلطة مرجعية، شعرية ونقدية أساسية[105].

منذ الرومانسية العربية أصبح الغرب الشعري ممتلكا لـ معيار الشعر وتعريفه [106]، ومن ثمة ستعثر الحداثة الشعرية العربية على محتملها بحافز من الشعر الأوروبي وفي نموذجه. لقد شكلت مقولة «الآخر الأدبي هو معجزنا الحديث» في رأي محمد بنيس، فرضية معممة وجهت، بصيغ مختلفة، الممارسة النصية الرومانسية العربية والشعر المعاصر [107]. في سياق

---

102) أدونيس: في قصيدة النثر، مجلة **شعر**، العدد 14، ص 82.

103) أنسي الحاج: **لن** (المقدمة) ص 18.

104) يؤكد أنسي الحاج قائلا «كتابي الأول لن (1960) هو أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة في اللغة العربية على أساس هذه الصفة، والمقدمة نفسها على هذا الأساس. «دار مجلة شعر» نشرت الكتاب وقبله نشرت بقلم أدونيس دراسة عن قصيدة النثر. وقد أدرجت المجلة على صفحاتها العديد من القصائد المنثورة قبل لن وبعده للعديد من الشعراء العرب».

- يسري الأمير: حوار مع أنسي الحاج حول مجلة شعر وقصيدة النثر، مجلة **الآداب**، العدد 10/9، ص50.

105) يصرح أدونيس في الهامش 1 من الصفحة الأولى لدراسته (في قصيدة النثر) بإفادته من دراسة سوزان برنار مثبتا المرجع بكامل تفاصيله، بينما يعبر أنسي الحاج عن إفادته من ذات المرجع، في مقدمة ديوانه لن غير أنه في حواره مع يسري الأمير اعتبر تلك الاستفادة بمثابة «استقواء» جر كثيرا من التهم بخصوص أصالة قصيدة النثر العربية، مؤكدا في النهاية أنه «لا أحد في مشاريع الخلق يحتاج إلى مراجع». مجلة **الآداب**، المرجع نفسه، ص51.

106) محمد بنيس: **الرومانسية العربية**، دار توبقال الطبعة 1990 Iص8.

107) المرجع نفسه، ص134.

هذه الفرضية ، ستكون لكتاب سوزان برنار سلطة نقدية «أكاديمية»، تدعم قصيدة النثر العربية المعاصرة ، وتضيئ نصوصها الغائبة.

انطلاقا من كتاب سوزان بيرنار ، سنحاول تقديم بعض تجارب قصيدة النثر الفرنسية من بودلير إلى مالارميه، باعتبارها أهم نماذج الرمزية الفرنسية ، قبل الانعطافة السريالية ، بتلويناتها أو انفجاراتها اللاحقة . إنها اللحظة الزمنية الكبرى لقصيدة النثر الفرنسية ، التي سيمتد تأثيرها إلى الشعر العربي المعاصر ، كما فهمته ونظرت له حركة مجلة شعر ، لتتحول بذلك إلى نصوص غائبة تعضد وتستدرج نصوصا غائبة أخرى .

قبل أن نستخلص مبادئ قصيدة النثر إذن ، في توقيع أدونيس وأنسي الحاج ، في علاقاتها بخلاصات سوزان برنار ، سنعمل أولا على رسم هذا التخطيط السريع والمختزل لقصيدة النثر الفرنسية من خلال النماذج التالية :

أ. بودلير : الانسكاب خارج الشخصية

لم يخترع بودلير قصيدة النثر ، لكنه سيجعل منها «التعبير نفسه عن الحداثة [108] وسيكون كتابه (سأم باريس) [109] تطبيقا تجريبيا لنظريته في الحداثة ، باعتبارها ذلك «الجانب الهارب والنسبي من الجمال ، والمتنوع مع كل عصر»[110] . الجانب الذي سيعرف تجسده الأبهى في الحياة الباريسية المفعمة بالموضوعات الشعرية العجيبة [111] . إن «مخالطة المدن الكبرى بفراديسها الاصطناعية »، سيكون مصدر إلهام شعري ، معه ستتحول الرؤية إلى الذات والموضوع ، لتجنح جهة التذويت وتبادل الاختراق . فكل هذه الأشياء -كما يقول بودلير - أمام مشهد بحري ، تفكر من خلالي أنا ، وأنا أفكر من خلالها [112] .

إنه اختراق متبادل تتوسع معه الأنا ، لتصبح مشهدا عموميا يعبر عن «الروح الحديثة » وهي تضاعف من شخصية الشاعر الثمل بهذه «المشاركة الكونية » في قلب المشهد المديني [113] . مشاركة جعلت قصائده الباريسية ، بتوجهها القصدي نحو توحيد « المرعب بالهزلي» و « الرقة بالحقد [114]»، ونحو استقبال «كافة الأصداء وكل تنافرات الأصوات»[115] ،

---

108) سوزان برنار : **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، الجزء الأول، دار شرقيات للنشر والتوزيع 1988، ص99.

109) تقول سوزان برنار بخصوص هذا الكتاب « في عام1857 عندما فكر حقا في كتابة ديوان قصائد النثر ، وفكر في تسميته ربما تحت تأثير «جاسبار الليلي » بـ«قصائد ليلية » لم تكن غايته استغلال هذه القريحة في الشعر » المديني ، بقدر ما استهدف كتابة عمل نثري نظير لـ **أزهار الشر**.
- المرجع نفسه، ص 150 .

110) المرجع نفسه، ص 142 .

111) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

112) المرجع نفسه، ص 141 .

113) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

114) في مكاتبته إلى والدته، سيصرح بودلير برغبته في إنجاز كتاب «سأم باريس» قائلا «سأوحد المرعب بالهزلي، بل الرقة بالحقد».
- المرجع نفسه، ص145 .

115) المرجع نفسه، ص 156 و 157 .

تقدم، في نظر سوزان برنار، مظهرين متشابهين ومتوافقين، يلخصهما «تيبوديه» بأنهما «تعرية روح في مدينة كبيرة» و «تعرية روح مدينة كبيرة [116]».

بهذا القصد التركيبي وجه بودلير جهده الإبداعي لخلق شكل جديد للشعر، يكون سلسا ومتنافرا بما يكفي للتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموجات أحلام اليقظة وانتفاضات الوعي [117]. الشكل هنا ينهض من قلب نوع آخر من النثر المكثف المشدود الأطراف، المنبثق من أنا موسعة تتبادل العبور مع موضوعات وأشياء المدن الكبرى، ولا تتوانى في تعاطي المؤثرات التي تسمح بـ الانسكاب خارج الشخصية [118].

ب. رامبو: اختلال الحواس

كان نداء باريس، بالنسبة لرامبو، نداء قصيدة النثر منشبكا بنداء المجهول. فكان لا بد للشاب المراهق من أن يتجاوز «المرحلة النظمية»، المخترقة بتوقيعات الآخرين، فيما هو يتهيأ لسحر المدينة الكبيرة [119]. وبالفعل فعندما وصل رامبو إلى باريس في سبتمبر 1972 «وجد نفسه غريقا في وسط يمتلئ بالجيشان الثقافي، ويشرع في القيام برد فعل ضد شعر الذوق السائد» [120] وتصادف أن كتاب بودلير **سأم باريس** (1869) شرع، بسرعة بالغة، في اجتذاب «كل الطليعة الأدبية، التي أصابها الملل من أكاديمية البحر السكندري الكلاسيكي»[121].

كان رامبو مهيأ لكل ذلك. ورسالة الرائي المستفيضة (15 ماي 1871) تدل على استعداد للمواجهة والاختراق. وسيكون برنامج الرائي منعقدا حول مبدأ الوصول إلى المجهول من خلال اختلال طويل، هائل ومدروس، لكل الحواس [122]، وعبر استنفاذ «كافة أشكال الحب والمعاناة والجنون» [123]. بهذا البرنامج سيخترق رامبو أسوار باريس، مندفعا بكل كيانه لخلق «أشكال جديدة»، تكون فردية أكثر فأكثر. ورغم التصميم الذي سوف يطبع هذه التجربة، ويجعل منها محاولة ميتافيزيقية، فإن رامبو لم يكف عن الاعتقاد بأن الأنا آخر[124]، وبأنه «من الخطل القول أُفكِّر. بل ينبغي القول أُفكَّر» [125]. فالأنا، بهذا المعنى، تتجه نحو تغريب، يجعل منها محل عبور لإرادات أخرى. ثم لن تكون تجربة خوض المجهول، إلا تجربة «سارق

116) المرجع نفسه، ص 141.
117) المرجع نفسه، ص 145.
118) يشير بودلير إلى الانسكاب خارج الشخصية، كأحد المؤثرات الممكنة للحشيش.
- المرجع نفسه، ص 232.
119) تعتبر سوزان برنار، بأن المرحلة الشعرية الأولى لرامبو (المرحلة النظمية) «كانت مرحلة سرقات أدبية: انتحال لجوتيه وهوجو وجلاتيني وموسيه. إن «سارق النار» هو، في البدء، سارق عبارات».
- المرجع نفسه، ص203.
120) المرجع نفسه، ص 220.
121) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
122) A.Rimbaud, *Œuvres : (des ardennes au désert)*, pocket, 1980, p 316
123) المرجع نفسه، ص 316.
124) المرجع نفسه، ص315.
125) المرجع نفسه، ص 313.

النار[126] »، الذي لا يعود من هناك إلا لـ «يجعنا نحس ونسمع اكتشافاته.[127] ».

في أبريل /مـاي 1973 ، سيدشن رامبو هذه المحاولة الشعرية الميتافيزيقية ، بتأليف حكايات نثرية صغيرة ويفكر في عنونتها بـ « الكتاب الوثني » أو «الكتاب الزنجي »[128]. وهذه الحكايات هي مُسْوَدَّةُ ما سيصبح **فصل في الجحيم** . المسودة التي تملك، في رأي سوزان برنار، أهمية مزدوجة، فهي الوثيقة الوحيدة في غياب مسودات إشراقات، التي ستسمح لنا بتكوين فكرة ما عن الطريقة التي كان رامبو يصوغ بها أسلوبه، وهي «تثبت أن فصل في الجحيم ليس عملا فوضويا وعفو الخاطر، بل هو عمل أدبي يتجلى لنا فيه شعر لا شك انه أكثر وحشية، وأقل قصدية مما سيكون في **إشراقات**، لكنه يتمتع بجمال لا يمكن إنكاره ، وناتج-رغم ذلك- عن جهد شاق» [129].

وتميل سوزان برنار إلى اعتبار **فصل في الجحيم** تصفية للحساب مع ماض قريب ومربك ، عنوانه البارز : بول فيرلين . غير أننا لا نرى في ذلك أية إشارة، كما تزعم سوزان برنار، للتخلي عن محاولته في السحر والإشراق [130]. وإذا كان نثر **إشراقات** يدهش القارئ «بمظهره المشوش [131] »، فإنه يكشف عما سماه فاليري بقوة «التنافر المنسجم [132]»، الذي لا يكشف عن «النصف الفوضوي والهدام في عبقرية رامبو » [133]. المفجر لكل الأطر ، إلا ليؤكد النصف الآخر من جهده الصارم، المتصل بإعادة البناء . بذلك يكون رامبو قد «دمغ الشعر بتوجه دائم وحاسم [134]»، سينعكس على مجمل شعر القرن العشرين . فهو أكثر من جعل قصيدة النثر تنفصل عن النثر «بطريقة لا سبيل إلى تغييرها [135]».

ج . ملارميه : امتلاك الملكات

سيواصل الشعر الفرنسي، بعد رامبو، مغامرة البحث عن شكل وعن لغة وبعد لوتريامون [136]، سيكون للمغامرة إسم آخر، إنه : ستيفان ملارميه . هكذا سيقع تحول : فما كان في ميتافيزيقا رامبو بحثا عن المجهول، سيصبح مع ملارميه مطاردة للمطلق . وبتغير

---

126) المرجع نفسه، ص 317.
127) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص203.
128) A.Rimbaud, Œuvres : *(des ardennes au désert)*, pocket, 1980, p 328 .
129) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص 214.
130) المرجع نفسه، ص 217.
131) المرجع نفسه، ص 226.
132) المرجع نفسه، ص 250.
133) المرجع نفسه، ص 223.
134) المرجع نفسه، ص 250.
135) المرجع نفسه، ص236.
136) تعتبر سوزان برنار أن «قصيدة النثر على نحو ما أدركها لوتريامون هي شيء جديد تماما يأخذ من الرواية، ومن الهجاء الغنائي، ومن القصيدة الملحمية .ولا شك أننا يمكننا القول بأن (أناشيد مالدرور) تدمر الأطر الصارمة لقصيدة النثر المدركة كنوع أدبي شديد التحديد، لكنها-فيما تصنع ذلك-فإنه يفتح لها، وهو ما سيكشفه المستقبل آفاقا ما تزال مجهولة ». المرجع نفسه، ص 310.

الهدف سيتغير المنهج، وسيعوض برنامج امتلاك الملكات برنامج اختلال الحواس [137].

حتى حدود 1865كان بحث ملارميه مقرونا بجملة من التأثيرات. فإعجابه بـ «برتران» دفعه إلى تنغيم نثره وتقطيعه إلى مقاطع [138]. وإعجابه ببودلير دفعه إلى إنجاز مختارات شخصية بلغت «ثلاثين قصيدة من أزهار الشر»، فضلا عن مشروع مقال [139] خصص لـ **سأم باريس**. أما ترجمته لإدجار ألان بو، فستجعله يخوض صراعا ضد الاستسهال والتدفق والكليشيه، حيث بدأ يدرك العمل باعتباره تدريبا في الصرامة والتكثيف[140].

جملة تأثرات ستعثر على سندها الفلسفي في التصور الهيجلي لمفهوم الوجود. تصور، يكف معه العدم عن أن يكون نقطة نهاية، ليتم النظر إليه كنقطة انطلاق، وفق منظور جدلي يؤمن بدور الإنسان الشاعر في منح الانتقالة الإلهية اكتمالها، وذلك بجعلها تتجه من الواقع نحو المثال [141]. لقد أدرك ملارميه، كما يقول، «بفضل حساسية عالية، العلاقة المتبادلة الوثيقة بين الشعر والكون» وبدأ «من أجل أن تصبح علاقة صافية مشروع إخراجها من الحلم والصدفة وتقريبها من مفهوم الكون»[142]. وهنا سيشع في ذهن ملارميه مشروع الكتاب، المؤلف الكلي والمطلق، الذي يمثل بالنسبة إليه لحظة تركيب [143]، به يعيد «صياغة كلمة كلية جديدة، غريبة على اللغة مثل تعويذة». كلمة تحقق على حد تعبيره «هذه العزلة للكلام، فهي تلغي، بجرة قلم سامية، الصدفة التي تكمن في الكلمات» [144]. مشروع، كهذا، يستدعي جهدا وصرامة، وربما لا تكفي لإنجازه حياة واحدة. غير أن ملارميه، بلا يأس، يعترف لأوبانيل «أرسيت لتوي خطة مؤلفي بكامله، بعد أن عثرت على مفتاح نفسي (...)، حيث أعكف كعنكبوث مقدس على الخطوط الرئيسية، التي خرجت لتوها من عقلي، والتي سأنسج بمساعدتها في نقاط الالتقاء دانتيلا رائعة، أتخيلها وهي موجودة في قلب الجمال» [145]. إن قصدية التوجه نحو مؤلف صاف، لا تتناقض مع قصدية جعله خاليا من البصمة الشخصية للمؤلف [146]، فهو مؤلف أراده تخطيط ملارميه أن يكون «لا شخصيا ونابضا بالحياة» [147] في آن. وهذا ينسجم مع رغبته في التخلي عن الأنا الفردية ليصبح «مبنيا للمجهول»[148].

137) من عبارة لمالارميه تصف منهجه في مطاردة المطلق. وهذه العبارة هي «الامتلاك الكامل لكل الملكات».
المرجع نفسه، ص 329.
138) المرجع نفسه، ص 334.
139) تذكر سوزان برنار أن مشروع المقال هذا بعث به مالارميه إلى «كولينيون» عام 1864.
- المرجع نفسه، ص 333.
140) المرجع نفسه، ص 337.
141) المرجع نفسه، ص 339.
142) المرجع نفسه، ص340.
143) عبارة وردت في خطاب ملارميه إلى كازاليس في 14 ماي 1867 المرجع نفسه. ص 342.
144) عبارة من تصريح لملارميه في سنة 1885.
-المرجع نفسه، ص348.
145) يعتبر ملارميه، أنه "لا تكفي حياة واحدة "من أجل الكتابة.
- المرجع نفسه، ص341.
146) المرجع نفسه، ص349.
147) سوزان برنار، المرجع نفسه، ص 349.
148) المرجع نفسه، ص340.

إن مطاردة العدم ، من خلال مطاردة المؤلف الصافي ، ستجعل ملارميه يتردد طويلا في اختيار أساليبه . فالعثور، بواسطة الفن، على الوحدة الجوهرية للعالم يستدعي ذلك. من هنا سيلجأ ملارميه، دون أن يتخلى عن مطلب الصرامة ، إلى تنويع في الشكل أو في النوع[149] . هكذا ستكون الجناسات الصوتية عنصر مميزا في تجربة إيجيتور .

غير أن ملارميه لم يعثر في لعبة الجناس عن «وسيلة لتشكيل » المفهوم الروحي للعدم «الخاص به »، ولم يتمكن من تحقيق «التركيب الصعب للقصيدة والسرد الدرامي والتأمل الفلسفي[150] ». لذلك سيكف عن الحديث عن قصيدة ليكتفي بالكلام عن «حكاية ». لن تتوقف مغامرة ملارميه ، وسيظل دائما مسعى بناء «ميتافيزيقا حقيقية للغة»[151] ، ساريا في مشروع الكتاب الكوني ، الذي سيعثر في (رمية نرد) على المحاولة الأولى في طريق تحقيقه[152] وهنا ستأتي لعبة الفراغ، المعوضة عن علامات الترقيم بديلا، لتعضد الصرامة المعمارية للتأليف الملارميه، الذي يجعل معنى الكتاب غير منفصل عن بنيته، مثلما يجعل تعقيد المؤلف «تعقيدا داخليا وليس مجرد تعقيد شكلي[153] ».

من «الانسكاب خارج الشخصية » مع بودلير، إلى «اختلال الحواس » مع رامبو، ثم امتلاك الملكات مع ملارميه، يخطو الشعر الفرنسي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر خطوة حاسمة في اتجاه تثبيت قصيدة النثر، كنوع شعري قائم الذات. ومن مقولة بودلير الأشياء تفكر من خلالي أنا، وأنا أفكر من خلالها « إلى مقولة رامبو » الأنا آخر، إلى مقولة ملارميه المتعلقة برغبته في أن يصبح مبنيا للمجهول يذهب الشعر نحو كثافته الخاصة، التي تجعل منه شعرا موضوعيا بالمعنى البارتي [154]، فيمتد أفق واسع من ميتافيزيقا البحث عن المجهول »عن شكل قابل لاستقبال كافة الأصداء ، عن لغة تترجم كشوفات الرائي، وعن كتاب لا شخصي، كلي ، يكون معادلا للكون ومزروعا كدانتيلا رائعة في قلب الجمال المطلق.

هذا الرسم التخطيطي ، لا يستنفذ كل أسرار الرمزية الفرنسية في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، غير أنه يسعفنا، بما يؤسس لأفق نظري، ننطلق من معطياته في محاولة

---

149) المرجع نفسه، ص393.

150) المرجع نفسه، ص359.

151) المرجع نفسه، ص343.

152) المرجع نفسه، ص392.

153) المرجع نفسه، ص 391.

(154) يقول رولان بارت «الشعر الحديث هو شعر موضوعي، تصير فيه الطبيعة تقطعا للأشياء المتوحدة الرهيبة، لأنه ليس لها إلا روابط تقديرية، ولا أحد يختار لها معنى محظوظا أو وظيفة أو خدمة تؤديها .كذلك، فإن أحدا لا يفرض عليها سلما ترتيبيا أو يختزلها في دلالة سلوك عقلي أو نية معينة .بمعنى أنه لا يرجعها، في نهاية الأمر، إلا حنان ما ... ليس هناك نزعة إنسانية شعرية في الحداثة : فهذا الكلام المتصب مليئ بالرعب، أي أنه يجعل الإنسان على صلة ليس بالآخرين، وإنما مع صور الطبيعة الموغلة في اللاإنسانية مثل : السماء، الجحيم، المقدس، الطفولة، الجنون، المادة الخالصة». رولان بارت، **درجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، لطبعة الثالثة، ص66 و67.

إعادة بناء الأفق الشعري لقصيدة النثر العربية كما نظر لها أدونيس وأنسي الحاج، في توقيعهما الشخصيين المندرجين في سياق المحتمل الحداثي لحركة مجلة شعر البيروتية. الحركة التي استأنفت العلاقة بالغرب الشعري، معممة بذلك، من داخل أفق الشعر المعاصر، فرضية وجدها محمد بنيس مستحوذة على الشعر العربي منذ الرومانسية العربية [155]. إن الآخر لم يكن ليتحول إلى سلطة شعرية بفضل المغامرة الشعرية وحدها، بل أيضا بفضل ما يسيجها من تنظيرات ودراسات من إنجاز الشعراء أنفسهم أو النقاد. وهذه الفرضية إذا كانت تضيء لنا أهمية النص الموازي بمختلف أجناسه الخطابية، فهي تنبهنا أيضا إلى الأهمية التي تكتسيها النظريات الأدبية والمرجعيات النقدية، في اكتشاف أو إعادة تملك القيمة الشعرية، داخل محيطها الثقافي، أو عند هجرتها وتحولها إلى نصوص غائبة في ثقافات وجغرافيات شعرية أخرى.

بهذه الفرضية تتأكد أكثر القيمة النقدية المضاعفة لكتاب سوزان برنار. فهو عمل أكاديمي على درجة بالغة من الأصالة والتماسك، داخل سياق النقد الشعري الفرنسي وخارجه في آن. من هنا، فنحن عندما نتقدم لقراءة المحاولات التعريفية لقصيدة النثر في توقيع أدونيس وأنسي الحاج، في ضوء هذا المرجع النقدي، فإنما نفعل ذلك متجردين من كل نزعة قضائية متمترسة خلف جدار النقاء والأصل والهوية الثابتة. دون أن يثنينا هذا الأمر عن مواصلة تبني السؤال المعرفي كأداة لاستقصاء طبيعة العلاقة التي يقيمها النص الموازي العربي، المتصل بقصيدة النثر، بالمرجع النقدي الفرنسي.

هناك أربعة عناصر تستحوذ على توقيع أدونيس وأنسي الحاج:

1. القصيدة

في التوقيعين معا، يتم استحضار مفهوم القصيدة ضمن مفهومين آخرين هما: الشعر والنثر. ويبلغ التعارض بين هذين الأخيرين، في تنظير أنسي الحاج، حدا يصبحان معه ثنائية مزعجة [156]. وذلك بالرغم من محاولته التركيبية التي لم تستطع، بأي حال، تليين النتوء الميتافيزيقي القائم في صلبها. وكذلك بالرغم من انتقاده، غير المباشر، لما سماه بـ«التحديد الكلاسيكسي للأشياء» المشترك بين العرب والغرب، والقائم على الفصل الحاد بين الشعر والنثر، باعتبارهما كيانين من طبيعة مختلفة. إن تصلب الثنائية وجنوح الشعر نحو التطابق مع «النظم» أي مع «العروض الخليلي» في الشعرية البيانية لا يترك أي مجال، في نظر أدونيس، لبحث قصيدة النثر في التراث العربي [157] بل إن البحث فيها، ضمن هذا الأفق، يصبح بالنسبة لأنسي الحاج هذيانا[158]. لابد إذن من الانتقال إلى تراث آخر وزمن ثقافي مختلف، يمثل نوعا من الزمنية الشعرية الكبرى، التي تستطيع أن تكون تراثا حضاريا لتأسيس مفهوم عربي آخر

155) يصوغ محمد بنيس هذه الفرضية في عبارة «الآخر الأدبي هو معجزنا الحديث»، **الرومانسية العربية**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1990، ص 134.

156) **لن** (المقدمة)، مرجع سابق، ص9.

157) في قصيدة النثر، **مجلة شعر**، العدد 14، مرجع سابق، ص 75.

158) **لن**، مرجع سابق، ص10.

للشعر. وهذه الزمنية الشعرية الكبرى ستجد، مع مختبر مجلة **شعر**، في رمزية القرن التاسع عشر وتحولاتها اللاحقة، ما تحتج به للخروج عن « الذهنية القديمة » في نظامها الهندسي وفي تمييزها بين «الأنواع »، مما سيفسح المجال، بالتدريج للتمييز، بين « الشكل والجوهر في الشعر»، بحيث سيكف الشعر، في نظر أدونيس، عن الكمون في أي «شكل مفروض أو محدد تحديدا مسبقا »، ليحصل الاقتناع، عند الطليعة الشعرية على الأقل، بأن «فن النظم شيء والشعر شيء آخر »[159].

إن أفكار أدونيس هذه، التي تكتسي اليوم صفة البداهة الشعرية ، كانت في فترة الستينيات إحدى أكثر الأفكار جرأة ، بحيث ذهبت رأسا إلى إعادة النظر في مفهوم الشعر ، من خلال تجريده من متعاليات الوزن والقافية (الشكل) التي اشترطتها الشعرية البيانية، لتعيده بذلك إلى جوهره الخاص ، الذي ظل يطارده منذ القرن التاسع عشر . ويمكننا بسهولة أن نرد أفكار أدونيس ومصطلحاته بهذا الخصوص ، خاصة التمييز بين الشكل والجوهر ، ونفي أسبقية الشكل إلى سوزان برنار ، التي ستصرح في مدخل كتابها بما يلي :

«ستشهد نهاية القرن الثامن عشر والعصر الرومانتيكي تمرد الأذهان على هذه التصنيفات الجامدة، والفصل بين فكرة الشكل وفكرة الجوهر الشعري، والإقرار بأن الشعر لا يكمن في أي شكل محدد سلفا[160] ».

إن هذا التمييز الذي ستتبناه مجلة **شعر** سيجعل بحثها عن محتمل شعري معاصر مركزا على القصيدة، بعد إفراغها من متعالياتها الشكلية والغرضية التي وجهتها في الشعرية البيانية . لذلك لن تتأخر القصيدة في الإفادة من الإبدالات التي لحقت مفهوم الشعر، لتخرج بها من «جوهرها» العام، إلى ذلك الكيان الشخصي المحدد باستناده إلى لا نهائية الشكل المطرد مع لا نهائية التجارب الإنسانية . إن القصيدة ستصبح هي ذلك «الجوهر» الآخر المطلوب تحقيقه على أرض الشعر، سواء من خلال صيغة وزنية أو نثرية أو مزجية بكيفية تعطي للتركيب الاعتبار الأول في البناء النصي.

من هنا، ستكون قصيدة النثر خطوة هامة في طريق البحث عن القصيدة . وسيكون النثر هو الأرض الأخرى، التي ستبنى عليها محتملاتها الشكلية اللانهائية، دون أن يجعل منها ذلك نوعا من « النثر الشعري » الذي يجده أدونيس «مفتقدا للشكل، ومستسلما للشعور دون قاعدة فنية أو منهج شكلي بنائي »[161]. إن أدونيس يتبنى هنا أيضا وجهة نظر سوزان برنار، التي تعتبر النثر الشعري مفتقدا للعضوية، بالرغم من انطوائه على «نفس الرغبة في التحرر، ونفس اللجوء إلى طاقات جديدة للغة » التي تميز قصيدة النثر[162]. أنسي الحاج، بدوره، ينطلق من التمييز ذاته ليعتبر أن النثر الشعري الموقع تحديدا عنصر أولي في ما يسمى

159) في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص77.
160) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص32.
161) في قصيدة النثر، مجلة **شعر**، العدد 14، مرجع سابق، ص80.
162) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص 14.

قصيدة النثر الغنائية [163].

إذا كان أدونيس ينشغل بسؤال القصيدة من داخل انشغاله بسؤال الشعر والرؤيا، فالعكس هو الذي يبدو صحيحا بالنسبة لأنسي الحاج. ففي مقدمته، التي نصدر الآن عن وجهة نظر تعتبرها محيطا نصيا لحداثة الشعر المعاصر، نجده ينطلق من سؤال محدد، يفصح عن انشغال بسؤال الشعر من داخل سؤال القصيدة أولا. فهو عندما يتساءل هل يمكن أن يخرج من النثر قصيدة؟ [164]، فإنما يجعل من الشعر بنية تحتل فيها القصيدة موقع البؤرة. فتصبح كل خصائص الشعر والنثر معا مقطرة ومصفاة ومكثفة إلى درجاتها القصوى، لتحل في القصيدة باعتبارها تجربة شخصية. والقصيدة، من هذه الزاوية، لا تأخذ عند أنسي الحاج خصوصيتها النظرية والتجنيسية المبدئية، إلا داخل قطبين من العناصر التمييزية، هما النثر كسرد والشعر كتوتر، وبينهما تقيم القصيدة كاقتصاد في جميع وسائل التعبير»[165]. لذلك كانت القصيدة عنده «أصعب مع نفسها من الشعر مع نفسه»، وهي عنده لتصبح قصيدة «يجب أن تقوم على عناصر الشعر»، لا لتكتفي بها وإنما لـ «تزيد من اختصارها وتكريرها، وتشد حزمتها». إن القصيدة، في نظر أنسي الحاج، لا الشعر، هي الشاعر، وهي «العالم الذي يسعى الشاعر» إلى خلقه [166]. أما أدونيس، فيعتبر أن المسألة اليوم هي مسألة الشعر الذي نستعمله كوسيلة للمعرفة و الخلق [167]، لذلك، يرى أن الشاعر لم يعد يهدف اليوم إلى حشد الكلمات المنتقاة وخلق أشكال جميلة «لكي يقدم للناس لذة الجمالية»، بل إن هدفه «كامن في رؤياه كشخص، في تجربته، في قصيدته التي هي غاية بحد ذاتها»[168]. إن القصيدة، عند أدونيس، مرتهنة بـ« معنى رسالة الشاعر» الذي يحظى عنده بمطلق الأهمية [169]، أما بالنسبة لأنسي الحاج فالقصيدة لا ترتهن إلا بانغلاقها وضديتها [170].

2. الإيقاع

التعريف بقصيدة النثر، كمحتمل شعري في حداثة الشعر المعاصر، يمر ضرورة عبر طرح مسألة الإيقاع. والإيقاع يكف، مع تجربة مجلة **شعر**، عن أن يكون سابقا عن بناء الخطاب أو منحصرا في العروض. والطليعة الشعرية في المجلة كانت تتجه، عموما، نحو تجاوز ونقد الصيغة العروضية للتجديد كما تبلورت مع نازك الملائكة، فيما سمته بالشعر الحر.

163) **لن**، مرجع سابق، ص14.
164) المرجع نفسه، ص 09.
165) المرجع نفسه، ص09.
166) المرجع نفسه، ص10.
167) في قصيدة النثر، مجلة شعر، مرجع سابق، ص82.
168) المرجع نفسه، ص،82.
169) يعتبر أدونيس أن «معنى رسالة الشاعر هو المهم، لا أشكاله الجميلة ولا وزنه التعبيري أو الحر، ولا نثره».
-المرجع نفسه، ص82.
170) يرى أنسي الحاج أن «طبيعة القصيدة شيء ضد. القصيدة عالم مغلق».
- **لن**، مرجع سابق، ص 9.

لم تكن مجلة **شعر** منقطعة، بهذا الخصوص، عما كانت تنسجه النظريات الشعرية الغربية من حدوس وتأملات، سيأتي زمن صياغتها النظرية الدقيقة، سواء مع اللسانيات في تمييزها بين الدال والمدلول، أو مع الدلائلية، التي تفترض وحدة الدليل، وتنطلق من أسبقيته في البناء النصي (171). لم تكن مجلة **شعر** معاصرة تماما لهذا الجهد النظري والتحليلي، الذي كان يبذل في قلعة الشعرية والدلائلية في نماذجهما المتعددة . لكنها كانت في قلب الحركة الشعرية والأدبية العالمية للنصف الثاني من القرن التاسع عشر، والنصف الأول من القرن العشرين . الحركة التي وجهت بحدوس شعرائها ومنظريها ونقادها فرضيات وأسئلة الشاعريين والدلائليين في القرن المنصرم . وإذا كان ميشونيك ينطلق، في شعريته النقدية، من فرضية الإيقاع كدال أكبر للعمل الذي تؤسسه اللغة كنسق (172)، فإن مجلة **شعر**، من خلال توقيعات منظريها الأساسيين، لم تذهب إلى هذا السقف من الوعي النظري، لكنها، في الوقت ذاته، جعلت من رؤيتها عتبة في طريقه، عبر إلغائها لأسبقية العروض في بناء النص، وصدورها عن فرضية تعتبر الإيقاع أوسع منه (173). من هنا نستطيع أن نتقدم بفرضية عامة مفادها أن الوعي الشعري العربي السائد، منذ الشعرية البيانية إلى حركة **الشعر** الحر كان وعيا عروضيا، وأن التحول الحاسم، في النص مثلما في النظرية، تحقق مع حركة مجلة شعر. وربما كانت إفادتها من الرومانسية العربية، كما تحققت، في عتبتها العليا، مع جبران خليل جبران (174)، هي بعض ما تجاوزت به المتعاليات العروضية (175).

شرعت مجلة **شعر**، منذ محاضرة يوسف الخال، في توجيه ضربات لقلعة العروض، فتبنت دعوته إلى ضرورة رفع القداسة عن الأوزان التقليدية و«تطوير الإيقاع العربي وصقله على ضوء المضامين الجديدة» (176) . وانتبه أدونيس بدوره، وهو بصدد تعريف قصيدة النثر إلى

---

171) يتابع محمد بنيس، باختصار مفيد، مغامرة كل من الشعرية والدلائلية، وينتقد تصورات كل منهما متبنيا في ذلك وجهة نظر الشعرية النقدية كما بلورها هنري ميشونيك، موجها لها بدورها، في بعض المواطن النقد، وذلك في انسجام مع استراتيجيته التفكيكية، التي ينظمها مبدأ النقد المزدوج.
ولمعرفة الوضعية الإبيستملوجية للشعرية والدلائلية يمكن الرجوع إلى دراسته : **التقليدية**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1989، ص :من 49 إلى 55.

172) **التقليدية**، المرجع نفسه، ص 53 و54.

173) الفرضيات الموسعة للإيقاع هي مستند محمد بنيس في إعادة بناء الشعرية .يقول مستعيدا ما طرحة بهذا الخصوص في التقليدية، ومضيفا إليه في الرومانسية ما يوسع به ذلك الطرح ويغنيه : «نلمس المتن الشعري الرومانسي العربي، انطلاقا من الفرضية التي صدرنا عنها في الجزء الأول، وهي التي تعتبر الإيقاع أوسع من العروض ... إن الإيقاع يوجد في الخطاب وبالخطاب، لا قبله ولا بعده .وهذه الفرضية الثانية تسلمنا للثالثة، وهي أن الإيقاع هو الدال الأكبر في الخطاب الشعري، به وبتفاعله من الدوال الأخرى اللانهائية للنص ينبني الخطاب الشعري .ومسار التفاعل بينهما هو ما يحقق للخطاب دلاليته، في ضوء هذه الفرضيات يمكن أن نعيد بناء الشعرية برمتها». الرومانسية العربية، المرجع نفسه، ص67.

174) اعتبر محمد بنيس أن جبران خليل جبران شاعر «عربي رومانسي له استثنائيته ... فرؤيته وكتابته نسيج متفرد يكاد يكون معزولا في الثقافة العربية الحديثة ؟وموقعه في الحدود العليا للرومانسية ذو مصدر معرفي أساسا .وهذا المصدر هو المعيار لتعيين الحدود».

175) تمكنت الرومانسية من تقديم رؤية استطاعت التهييء لتجاوز جدار العروض في حركة الشعر الحر، وذلك لكونها عرفت في العالم، في رأي محمد بنيس، باختراق الحدود بين النثر والشعر، عن طريق إدخال الشعر، ثم بتمجيد النثر وهدم الحواجز بين الأجناس الأدبية . الرومانسية العربية، المرجع نفسه، ص 34.

176) **الحداثة في الشعر**، مرجع سابق، ص 80.

«أن في قوانين العروض الخليلي إلزامات كيفية تقتل دفعة الخلق»، فتجبر الشاعر على أن «يضحي بأعمق حدوسه الشعرية، في سبيل مواضعات وزنية [177]»، فيما اعتبر أنسي الحاج، أن وثبة الشاعر الجديد «إلى المطلق أو المجهول» تستدعي الحرية، وأن «أقل عقدة شكلية تعطل انطلاقه وتحرف وجهته، أبسط هم خارجي يسرق من وحدة انصبابه على الجوهر[178]». إن أسبقية العروض، التي هي جزء من أسبقية الشكل في الشعرية البيانية، بمتعالياتها المتنوعة، تتعرض هنا للمساءلة والنقد والتفكيك، انطلاقا من مقترح الإيقاع الداخلي، أو ما سماه أدونيس بـ «موسيقى الاستجابة لإيقاع تجاربنا المتموجة وحياتنا الجديدة [179]».

يبسط أدونيس بعض العناصر المكونة لهذا الإيقاع المتموج (وللاستعارة نسبها البودليري السري) فيقول :

«لا شك أن الشعر في نشأته ذو صلة بالموسيقى، فقد كان تكرر الصوت وفق فواصل منتظمة، وتساوي اللحظة الموسيقية في الأبيات أو تواقتها يسهل الترانيم الشعرية القديمة. لكن إيقاع الجملة وعلائق الأصوات والمعاني والصور، وطاقة الكلام الإيحائية، والذيول التي تجرها الإيحاءات وراءها من الأصداء المتلونة المتعددة-هذه كلها موسيقى، وهي مستقلة عن الشكل المنظوم. قد توجد فيه، وقد توجد بدونه أيضا [180]».

ينفرد هذا التحديد بميزة إخراج الإيقاع من وضعية هيمنة الأصوات. وهي في العروض الخليلي متصلة بانتظام معين في الحركات والسواكن. فالأصوات لم تعد سوى عنصر متضافر، بشكل بنيوي، مع عناصر أخرى كالمعاني والصور، وما توفره من إيحاءات. فكل مكونات الخطاب تتضافر في نسج إيقاع شخصي يتأسس بالنص وفيه. لذلك تكون للشاعر كل «الحرية في إيجاد إيقاعه الخاص به» كما يعبر يوسف الخال [181]. وهو إيقاع نصي، يمكن تصعيده، تنظيريا، إلى عتبته العليا في تحديد ميشونيك، الذي لا يناسب فقط قصيدة النثر، بل الكتابة أيضا في متن الشعر المعاصر. يقول ميشونيك :

«لم يعد من الممكن للإيقاع أن يكون، ابتداء من بنفنيست، مقولة فرعية للشكل. إنه تنظيم (ترتيب وتجل) لمجموعة. إذا كان الإيقاع موجودا داخل اللغة، وداخل الخطاب، فهو تنظيم (ترتيب وتجل) للخطاب. وبما أن الخطاب غير منفصل عن معناه فإن الإيقاع غير منفصل عن معنى هذا الخطاب. إن الإيقاع تنظيم للمعنى داخل الخطاب. وإذا كان تنظيما للمعنى فهو ليس بعد مستوى منفصلا، متجاورا. فالمعنى يتكون داخل الخطاب وبواسطة جميع عناصر الخطاب[182]».

177) في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، مرجع سابق، ص76.
178) لن، مرجع سابق، ص19.
179) في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص 77.
180) المرجع نفسه، ص77.
181) **الحداثة في الشعر**، مرجع سابق، ص92.
182) **التقليدية**، مرجع سابق، ص 54.

بهذا المعنى يعتبر ميشونيك الإيقاع دالا أكبر، فيكون الإيقاع هو الشاعر، أي ذلك الشيء الشخصي البنيوي الذي يميز مبدعا عن آخر. لذلك يأتي الشاعر، في رأي أنسي الحاج، قبل القارئ، لأن العالم المقصود هو من صنعه[183]، فهو «أعلم بأدواته، والشاعر الحقيقي لا يفضل الارتياح إلى أدوات جاهزة وبالية، تكفيه مؤونة التقصي والبحث والخلق»[184].

مختلف الآراء التي عبر عنها رواد مجلة شعر، تفضي إلى اعتبار الإيقاع إبداعا شخصيا، يأخذ نظاما خطابيا منفصلا عن الشكل، ومتصلا، في آن، بمختلف أضلاع القصيدة التي تتضافر لبناء الدلالية. لعل أنسي الحاج، وهو يصف في مقدمة لن المحتمل الإيقاعي الذي فتحته قصائد سان جون بيرس، يكون أقرب إلى ما سميناه بالعتبة العليا للإيقاع، كما نظر له ميشونيك. يقول أنسي الحاج :

« وهذه (قصائد بيرس) تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل، أو عمق التجربة الفذة، أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة، أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه، لا من كل جملة على حدة وكل عبارة على حدة أو من التقاء الكلمات الحلوة الساطعة ببعضها البعض الآخر فقط »[185].

فالمحتمل الإيقاعي المفتوح أمام قصيدة النثر، في رأي أنسي الحاج، متعدد، ويمكن أن يتصل في أحد تحققاته النصية ببنية القصيدة ككيان مغلق، متمفصل مع «الرؤيا التي تحمل»، ومع «التجربة الفذة» التي تمثلها باعتبارها كيانا شخصيا لا يكف عن الإشعاع الدلالي.

انطلاقا من نوعية الإيقاع، يميز كل من أدونيس وأنسي الحاج، بين قصيدة الوزن التقليدي أو الحر وقصيدة النثر. ويتم في التوقيعين الانحياز لإيقاع قصيدة النثر، لأنه يحرر الذات الكاتبة من المتعاليات العروضية والشكلية لقصيدة الوزن. فالعمل الشعري، كما يرى يوسف الخال «عمل شخصي فني»، يهدف إلى خلق ما يراه الشاعر الحديث «واجب الوجود»[186]. وتعظم شخصية العمل كلما تحرر من المواضعات، وهذا ما يعطي الامتياز لقصيدة النثر.

ضمن المحتمل الإيقاعي لقصيدة النثر، يضع أدونيس الجملة، كوحدة متعددة البناء والإشعاع بحسب تعدد التجارب والحالات، بديلا عن البيت كوحدة صارمة ومسبقة في قصيدة الوزن. لذلك فهو يقول :

«إذا كان البيت هو الوحدة في قصيدة الوزن، فما هي الوحدة في قصيدة النثر ؟ الجواب هو أن الوحدة هي الجملة. هذه الوحدة المتموجة هي وليدة رفض القواعد الصارمة التي تضع للبيت وحدة الوزن إطارا مسبقا، وإبدالها بقواعد بنائية متحولة-وليدة رفض النظام المطلق المجرد في سبيل نظام حي لا حتمية فيه.

183) **لن**، مرجع سابق، ص 12.
184) المرجع نفسه، ص12.
185) المرجع نفسه، ص 14.
186) **الحداثة في الشعر**، مرجع سابق، ص 80.

الجملة في قصيدة النثر أشبه بعالم صغير . هي خلية منظمة تشكل جزءا من كل أوسع ذي بناء مماثل . والكلمات بجرسها وعلائقها النغمية والبصرية تعكس للأذن والفكر معا التجربة في القصيدة .

ولا بد للجملة في قصيدة النثر من التنوع حسب التجربة . للصدمة ، الجملة النافرة المتضادة ، المفاجئة ، للحلم والرؤيا الجملة الموجية . للألم والجرح والمشاعر الكثيفة الجملة الغنائية . من هنا تخلق قصيدة النثر إيقاعا جديدا لا يعتمد على أصول الإيقاع في قصيدة الوزن. وهو إيقاع متنوع يتجلى في التوازي والتكرار والنبرة والصوت وحروف المد وتزاوج الحروف وغيرها .

مع ذلك فإن عالم الموسيقى في قصيدة النثر عالم شخصي خاص ، على نقيض عالم الموسيقى في قصيدة الوزن ، فهو عالم اتفاقات وقواعد ومواضعات . فشاعر الوزن ، من هذه الناحية ، منسجم يقبل بقواعد السلف ويتبناها .بينما شاعر النثر متمرد ورافض : فهو ليس تلميذا ، بل خالق وسيد[187]» .

يميز أدونيس ، مقتفيا أثر سوزان برنار ، بين ثلاث أنماط من الجملة [188] :

- الجملة النافرة المتضادة المفاجئة ، وتكون للصدمة .
- الجملة الموجية وهي للحلم والرؤيا .
- الجملة الغنائية وهي للألم والفرح والمشاعر الكثيفة .

ولا تمثل الجملة ، بأنماطها الثلاثة ، ضمن هذا المحتمل الإيقاعي ، إلا وحدة صغرى غايتها الذوبان في النص باعتباره جملة كبرى . إنها برأي أدونيس «خلية منظمة تشكل جزءاً من كل أوسع ذي بناء مماثل » . يبدو الإيقاع ، وفق هذا التصور ، منسجما مع ما انتبه إليه التحليل في الفقرات السابقة . فهو يتجه نحو تصور نصي ، يجعل منه منعقدا لتضافر مختلف مكونات الخطاب [189] ، من أصوات ومعاني وصور وتفضية وإيحاء وأصداء . وهي عناصر تأخذ نظاما نصيا خاصا في كل تجربة شعرية . من هنا لا تكون قصيدة النثر ، «ممارسة نوعية للإيقاع إلا عندما تكون ممارسة نوعية للذات من خلال التقعيدات الإجتماعية » كما يقول ميشونيك ، دون أن تمس هذه التقعيدات حرية الذات الكاتبة في مواجهتها للصفحة البيضاء .

---

187) في قصيدة النثر ، مجلة **شعر** ، العدد 14 ، مرجع سابق ، ص80 .

188) سبق لسوزان برنار أن ميزت في تجربة قصيدة النثر عند بودلير بين ثلاثة أنماط من الجملة :
- الجملة «المتنافرة » التي تتجاوب-بوسائل مختلفة (كسر الإيقاع ، إيجاز التعبير ، انقطاع النغمة ، أو التنافر الصوتي) مع «انتفضات » الوعي ، وبالتالي-غالبا- مع نغمة سخرية أو تهكم ما.
- الجملة «المتموجة » ، إذا صح التعبير ، أي الجملة الطويلة و المتعرجة ، التي تقدم نفس تعرجات أحلام اليقظة.
- الجملة «الغنائية » المتصاعدة والديناميكية ، التي تتوافق مع المشاعر الحادة والاندفاعات السعيدة والأليمة .
قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن ، مرجع سابق ، ص162 .

189) تصوغ خالدة سعيد ما يتواشج مع هذا التصور ، عندما تعلن أن «الإيقاع لا يقتصر على الصوت . إنه النظام الذي يتوارى أو يتناوب بموجبه مؤثر ما (صوتي أو شكلي) أو جو ما (حسي ، فكري ، سحري ، روحي) وهو كذلك صيغة للعلاقات (التناغم ، التعارض ، التوازي ، التداخل) فهو إذن نظام أمواج صوتية ومعنوية وشكلية . »
خالدة سعيد : **حركية الإبداع** ، دار العودة ، الطبعة الثانية1982 ، ص 111 .

إن المحتمل الإيقاعي، كما بلورته مجلة **شعر**، من خلال توقيع أدونيس وأنسي الحاج، في تعريفهما بقصيدة النثر، يخط للقصيدة إيقاعا نصيا خاصا، به يأخذ النص حضورا وحركة وهوية مميزة غير قابلة للنقل أو التكرار في نصوص أخرى. إيقاع شخصي يخلق النص ويتخلق عبره، في الوقت الذي يصدر فيه الشاعر عن أسبقية التجربة ووحدتها.

3. عوامل وممهدات

تحدد سوزان برنار خمسة عوامل ممهدة لظهور قصيدة النثر في الشعر الفرنسي(190).

1- العقلية (أو الروح) الحديثة.

2- رد فعل ضد القواعد.

3- تأثير الترجمات.

4- تحرير اللغة.

5- ضعف الشعر العروضي في القرن الثامن عشر.

سوف يستعيد أدونيس في دراسته العوامل ذاتها، مع تكثيف بعض النقاط وتوسيع أخرى، وإضافة عنصر التراث الأدبي القديم، كعامل جديد يهيء لقصيدة النثر نسبا عربيا قديما. وتصبح هذه العوامل كالتالي(191):

1- التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي.

2- ضعف الشعر التقليدي الموزون، وردود الفعل ضد القواعد الصارمة النهائية، ونمو الروح الحديثة.

3- ترجمة الشعر الغربي.

4- انعتاق اللغة العربية وتحريرها.

5- التوراة والتراث الأدبي القديم في مصر وبلدان الهلال الخصيب.

ثم يستعيد أنسي الحاج بدوره العوامل ذاتها، ليكتفي هو الآخر بتوسيعها وإعادة صياغتها بالطريقة التالية(192):

1- الوزن الحر القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت، الذي عمل منذ عشرين سنة على زيادة تقريب الشعر من النثر.

2- ضعف الشعر التقليدي والمحافظ.

3- ترجمة الشعر الغربي خاصة.

4- الإحساس بعالم متغير يفرض موقفا آخر، الموقف الذي يفرض الشكل على الشاعر

5- النثر وارتفاع مستواه (كان التمهيد المباشر).

---

190) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص45.

191) **في القصيدة النثر**، مرجع سابق، ص 77.

192) **لن**، مرجع سابق، ص 15 و 16.

إن ما شخصته سوزان برنار، من عوامل وممهدات، حتى وإن كانت متصلة بمتن الشعر الفرنسي، تبقى صالحة لتشخيص حالة قصيدة النثر في الشعر العربي المعاصر. وإذا كانت سوزان برنار تستفيد في تشخيصها من المسافة الزمنية، التي تفصلها عن نشوء وتطور هذه القصيدة، بعد أن أصبح لها في الشعر الفرنسي تراثا يصل النصف الأخير من القرن التاسع عشر بالنصف الأول من القرن العشرين، فإن أدونيس وأنسي الحاج يمزجان التشخيص بالممارسة النصية، دون أن تعوزهما الحدوس الشعرية والنقدية والتحليلية، فضلا عن سعة الاطلاع، التي تسمح لهما بالتنظير للنوع الشعري وحدس عوامل نشوئه، والمساهمة أكثر في تفتقها، من خلال عنصر الترجمة أو الممارسة النصية. وهذا، في رأينا، هو مبرر ظهور دراسة أدونيس في مجلة **شعر**، وتمتعها بوضع اعتباري يجعل منها محيطا نصيا لحداثة الشعر المعاصر. وهو أيضا مبرر ظهور دراسة أنسي الحاج، كخطاب مقدماتي، يحتل، في آن، وضعية المصاحب النصي لديوانه لن، ووضعية المحيط النصي لحركة الحداثة في الشعر المعاصر.

4. شروط القانون الحر

رغم الطابع الإيكاري (*) لقصيدة النثر[193]، انتبهت سوزان برنار، وخلفها الشعراء العرب المعاصرون، إلى استقراء قوانين مفتوحة للقصيدة، بها تتجاوز ما تنطوي عليه من «مبدأ فوضوي وهدام» وتضمن خصوصيتها كنوع شعري مستقل، «خشية الوصول إلى ما هو غير عضوي وفاقد للشكل»[194].

لم تغير قصيدة النثر هواجش شعرائها، وهي تنتقل إلى متن الشعر العربي المعاصر. وهاهو أدونيس يضم صوته إلى سوزان برنار معتبرا أن «كل تمرد ضد القوانين القائمة، مجبر بداهة، إذا أراد أن يبدع أثرا يبقى، أن يعوض عن تلك القوانين بأخرى، كي لا يصل إلى

*) إيكار، في الميثولوجيا الإغريقية، هو ابن الفنان ديدال البارع في صنع الثماثيل وهندسة المباني الضخمة. وقد سجن إيكار صحبة والده بسبب خيانته (أي :ديدال) لمينوس ملك كريت. وفكرا بعد أن طال اعتقالهما في التخلص من سجنهما، ذي الأسوار العالية، المشرف على البحر، وذلك بصنع أجنحة وتثبيتها بالشمع على الأكتاف. وأوصى ديدال ابنه إيكار بأن يلزم سمته عند الطيران، فلا يعلو علوا شاهقا فتصهر الشمس جناحيه ولا يدنو من سطح البحر فيبلل الماء الشمع ويجعله يتساقط. لكن إيكار، مغتبطا بطيرانه في السماء الفاتنة، جازف وارتفع ارتفاعا شاهقا جعل الشمس تصهر جناحيه فهوى في أعماق البحر.
ريني خشبة، **أساطير الحب والجمال عند اليونان**، الجزء الأول، دار التنوير، الطبعة الأولى 1983، الصفحات من 187 إلى 192.

193) تقول سوزان برنارمحددة الطبيعة الإيكارية لقصيدة النثر:
« تهدف قصيدة النثر إلى أن تذهب إلى ما هو أبعد من اللغة وهي تستخدم اللغة، وأن تحطم الشكل وهي تخلق أشكالا، وأن تهرب من الأدب، وهاهي ذي نوعا أدبيا خاضعا للتصنيف .وهذا التناقض الداخلي، وهذا التعارض الأساسي هو ما يمنحها طابع الفن الإيكاري الطامح إلى تجاوز مستحيل الذات».
ويعبر أدونيس عن هذه الطبيعة الإيكارية بدوره فيقول : «إن قصيدة النثر ...تركيب جدلي رحب، وحوار لا نهائي بين هدم الأشكال وبنائها ».
ويعبر أنسي الحاج كذلك عن ذات الفكرة فيقول : «في كل قصيدة نثر تلتقي معا دفعة فوضوية هدامة، وقوة تنظيم هندسي ».
قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، مرجع سابق، ص35.
- في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص 75.
لن، مرجع سابق، ص17.

194) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص34.

اللاعضوية واللاشكل »[195].

إن هدم الأشكال والتصورات، من خلال اختبار محتملات شعرية جديدة، لا بد وأن يتوج بممارسة نقدية وتنظيرية قادرة على استخلاص القوانين الجديدة للكتابة، لوصف وتقييم الأشكال والممارسات الشعرية اللاحقة. غير أنه، عندما يتعلق الأمر بنوع شعري ذي طبيعة إيكارية كقصيدة النثر، فإن رهان التنظير يصبح قائما على حدود الاستحالة. وهذا ما جعل أدونيس يعيد صياغة الهواجس ذاتها، التي عبرت عنها سوزان برنار في مدخل كتابها[196]:

«ما هو المقياس الذي يسمح لنا أن نأخذ قطعة نثرية ونقول : هذه قصيدة. ولماذا لم نقل، هذا نثر رائع، أو جميل، أو زاخر بالشعر ؟ وعلى الرغم من أن قصيدة النثر تحيرنا بشكليتها المتعددة، فليس هناك بالإضافة إلى ذلك، قواعد تحددها - فماذا يحدد السر الذي يشحن هذه الكلمات العادية بقوة غامضة ؟

ماذا يحدد الشكل الذي يجري فيه الشعر كتيار كهربائي-عبر جمل وتراكيب لا وزن لها، ظاهريا، ولا عروض ؟ ماذا يحدد هذه القدرة وهي غير خاضعة للوزن أو للمواضعات التقليدية ؟ هكذا نواجه، إذ نواجه قصيدة النثر، عالما متشابكا كثيفا مجهولا، غير واضح المعالم-وإذ ذاك لا يملك الناس أنفسهم من التغني بالشعر الكلاسيكي، المحكم الصنع، وتذكر المقاطع الجميلة وتردادها [197]».

إنه القلق ذاته، وبالنبرة ذاتها، التي وجدناها عند سوزان برنار. غير أن «الإرادة الفوضوية » في قصيدة النثر[198]، إذا كانت تسم فاعلية التعريف والتقنين بالتهافت، فإنها تدعمها، في آن، بعناصر التنسيب والمرونة والانفتاح الدائم على الواقع النصي المتجدد.

لقد أبدى الشعراء، في الواقع، نفورا يُناسبُ طبيعة القصيدة ذاتها من المعايير الجاهزة[199] غير أن الحرص على إعطاء قصيدة النثرَ صفة النوع المستقل [200]، دفع أدونيس وأنسي الحاج إلى تبني معايير سوزان برنار، مع تنسيبها والتخفيف من صرامتها، بشكل يناسب الطبيعة الإيكارية للقصيدة. هكذا سيتحدث أدونيس عن قوانين بنائية لا يجدها «قيدا كما في الوزن، بل علامة طريق» [201]، فيما سيتحدث أنسي الحاج عن «القانون الحر لقصيدة النثر »، وهو قانون لا يمثل في رأيه إلا «الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي : موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان» [202].

195) في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص78.

196) تقول سوزان برنار : هنا نحن نجد أنفسنا، وقد ضعنا في مجال غائم، غير معروف جيدا، وحدوده غير متمايزة، وإزاءه نتذكر-أحيانا، وبحنين إلى الماضي-ممرات الشكل الكلاسيكي الجميلة =المحددة تماما. **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص32.

197) في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، مرجع سابق، ص79.

198) قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ص 33.

199) يقول أنسي الحاج : «لا نهرب من القوالب الجاهزة لنجهز قوالب أخرى، ولا ننعى التصنيف الجامد لنقع بدورنا فيه». **لن**، مرجع سابق، ص18.

200) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

201) في قصيدة النثر، مرجع سابق، ص 78.

202) المرجع نفسه، ص19.

إن ما سماه أدونيس بالقوانين البنائية تمثل، في رأيه، «خصائص» لهذا النوع الشعري المستقل، غير أنها خصائص غير نهائية، وهي في رأي أنسي الحاج عناصر «ملازمة لكل قصيدة نثر نجحت، وليست عناصر مخترعة لقصيدة النثر كي تنجح»[203].

تحدد سوزان برنار لقصيدة النثر ثلاثة شروط مستخلصة من الشعر الفرنسي. وهي الشروط أو الخصائص التي اجتهد أدونيس في تأويلها وتعريبها، فيما حرص أنسي الحاج على ترجمتها بقدر معين من الوفاء والإبداعية.

يصوغ أدونيس هذه الخصائص كالتالي:

- الخاصية الأولى: الوحدة العضوية

«يجب أن تكون صادرة عن إرادة بناء وتنظيم واعية، فتكون كلا عضويا، مستقلا. تكون ذات إطار معين. وهذا ما يتيح لنا أن نميزها عن النثر الشعري الذي هو مجرد مادة، يمكن بها بناء أبحاث وروايات وقصائد. فالوحدة العضوية خاصية جوهرية في قصيدة النثر، فعليها، مهما كانت معقدة، أو حرة في الظاهر، أن تشكل كلا وعالما مغلقا، وإلا أضاعت خاصيتها كقصيدة[204]».

- الخاصية الثانية: المجانية

- «قصيدة النثر لاغاية لها خارج ذاتها، سواء كانت هذه الغاية روائية أو أخلاقية أو فلسفية أو برهانية. وإذا هي استخدمت عناصر الرواية أو الوصف أوغيرها، فذلك مشروط بأن تتسامى وتعلو بها لغاية شعرية خالصة. هناك مجانية في القصيدة.

ويمكن تحديد المجانية بفكرة اللازمية، بمعنى أن قصيدة النثر لا تتقدم نحو غاية أو هدف، كالقصة أو الرواية أو المسرحية أو المقالة، ولا تبسط مجموعة من الأفعال أو الأفكار، بل تعرض نفسها كشيء، ككتلة لازمنية[205]».

- الخاصية الثالثة: الكثافة

« على قصيدة النثر أن تتجنب الاستطرادات والإيضاح والشروح، وكل ما يقودها إلى الأنواع النثرية الأخرى. فقوتها الشعرية كامنة في تركيبها الإشراقي، لا في استطراداتها. ذلك أن قصيدة النثر ليست وصفا. وهي تأليف من عناصر الواقع المادي والفكري يؤلف الشاعر موضوعا أو شيئا فنيا-ينظم عالما معقدا يتجاوز هذه العناصر، ولهذا يمكن أن يسمى خالقا له[206]».

نسوق الآن في الجدول التالي هذه الخصائص، مجاورة لأصلها الفرنسي ولترجمة أنسي الحاج[207]:

203) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
204) في قصيدة النثر، **مجلة شعر**، العدد 14، مرجع سابق، ص81.
205) المرجع نفسه، ص 81 و82.
206) المرجع نفسه، ص82.
207) يحافظ أدونيس على الترتيب ذاته، الذي منحته سوزان برنار لهذه الخصائص في مدخل كتابها: **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص 36. **لن**، مرجع سابق، ص17.

أدونيس ⟵	سوزان برنار	⟶ أنسي الحاج
الوحدة العضوية المجانية الكثافة (التركيب الإشراقي)	Intensité Gratuité Briéveté	التوهج المجانية الإيجاز

إن هذه الخصائص لا تستوعب كل تجارب شعر النثر في الأدب الفرنسي، منذ بودلير إلى سان جاون بيرس على الأقل .فقصيدة النثر، على نحو ما أدركها لوترياموند مثلا «هي شيء جديد تماما ، يأخذ من الرواية، ومن الهجاء الغنائي ، ومن القصيدة الملحمية [208] ويمكننا القول، مع سوزان برنار بأن أناشيد مالدرور » تدمر الأطر الصارمة لقصيدة النثر المدركة كنوع أدبي شديد التحديد، لكنها-فيما تصنع ذلك- فإنها تفتح لها، وهو ما سيكشفه المستقبل، أفاقا ما تزال مجهولة [209] الموقف ذاته، يصدق على تجربة أدونيس وأنسي الحاج، فكلاهما كتب قصائد نثر طويلة أو مركبة، تخل بخاصية على الأقل، من خصائص سوزان برنار، فيما هي تفتحها على عناصر جديدة منبثقة من «تجربة الشاعر الداخلية [210] لذلك فإذا كانت قصيدة النثر «أرحب ما توصل إليه توق الشاعر الحديث على صعيد التكنيك وعلى صعيد الفحوى»، فإنه من المستحيل، في رأي أنسي الحاج «الاعتقاد بأن شروطا ما أو قوانين أو حتى أسسا شكلية ما»، «هي شروط وقوانين وأسس خالدة، مهما يكن نصيبها من الرحابة والجمال» [211] . وإذا كانت قصيدة النثر «هيّ اللغة الأخيرة في سلم طموحه »، فإن الشاعر، في رأي أنسي الحاج، «سوف يظل يخترعها »، إيمانا منه بأنه «ليس في الشعر ما هو نهائي »، وبأن ما كان «علامة طريق» [213]، لا يمكن أن يعوض عن الطريق نفسها .

إن تعريف كل من أدونيس وأنسي الحاج، باعتبارهما يمثلان توقيعين شخصيين ضمن مختبر مجلة شعر، تستحوذ عليه أربعة عناصر . وقد رأينا كيف نهض مفهوم القصيدة بالعنصر الناظم، الذي تجاوز به التنظير، ولو بطريقة غير واعية، ثنائية شعر ونثر كثنائية مزعجة، استحوذت على تصوره النظري المعلن. وهي ثنائية سعت الشعرية النقدية إلى تفكيكها وكشف ما تستند عليه من ميتافيزيقا [214]. ورأينا كذلك كيف اتجه التنظير إلى تصور أكثر رحابة

208) قصيدة نثر من بودلير حتى الوقت الراهن، مرجع سابق، ص310.
209) المرجع نفسه، ص 310.
210) لن، مرجع سابق، ص 19.
211) المرجع نفسه، ص 18 و19.
212) المرجع نفسه، ص 19 و 20.
213) يعتبر أدونيس أن لشكل قصيدة النثر قوانينه البنائية، غير أن هذه القوانين ليست قيدا كما في الوزن، بل مجرد «علامة طريق ». في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد 14، مرجع سابق، ص 78.
214) يرى محمد بنيس أن «الشعرية البنيوية تظل حبيسة الثنائية الأرسطية للشعر والنثر، لأنها تجعل من الدليل

لعنصر الإيقاع، تصور أصبحت معه الرؤية تجنح إلى إيقاع نصي، يبطل المتعاليات العروضية والشكلية، ولا يخضع إلا لقوة التجربة الداخلية لكل شاعر.

وقد تشابك هذا التصور للإيقاع، مع مفهوم القصيدة باعتبارها تمثل «رؤيا الشاعر الشخصية الفريدة»[215]. فالإيقاع بهذا المعنى هو القصيدة، وهو تجربة الشاعر الشخصية. وهو وإن كان ينطلق، في التوقيعين معا، من مقترح الإيقاع الداخلي الشخصي، فإنه سمح لنفسه أثناء التعريف، بالانتشار ليشمل عناصر تتجاوز التوازي والتكرار إلى الصورة والدلالة والإيحاء والأصداء. وبهذا يكف الإيقاع عن أن يكون «مقولة فرعية للشكل»، [216]ويقترب، من أن يكون تنظيما للمعنى داخل الخطاب[217]. العنصران المتبقيان المستحوذان على التعريف، يتصلان بعوامل ظهور قصيدة النثر وبشروط القانون الحر. وقد رأينا كيف تحتل سوزان برنار، وضعية «اليد الثانية» التي أرشدت التوقيعين إلى تلك العوامل، مع اكتفاء أصحابها بتأويلها أو اختزالها أو توسيعها بحسب خصوصية الشعر العربي.

2.1. مجلة مواقف

تعتبر **مواقف** مختبرا آخر لمحتمل الحداثة في الشعر المعاصر. مختبر احتضن الخبرة النصية والتنظيرية لمجلة **شعر**، فيما سعى نحو «تجاوزها» باتجاه عتبات أخرى. لن نقرأ سابق المجلة بلاحقها، بل سنفتح للبحث فرصة إعادة بناء مشروعها التحديثي، كما تمت صياغته في بعض مصاحبتها النصية، محترمين في ذلك، سلطة الزمن وهو يهيئ للمشروع ما يؤسس به إبدالا، سيصبح أكثر تبلورا في الأعداد اللاحقة[218].

خبرت **مواقف** تجربة الصدور (بيروت 1969)، في مرحلة حساسة من التاريخ العربي والدولي. وهو ما سيدفعها، في رأي محمد بنيس، جهة «اعتماد المثقفين كمنتجين لمعرفة مضادة لها خروجها العنيف على البنية التقليدية مجتمعيا، دينيا، إبداعيا فكريا»[219].

=أساسا لبناء النص الشعري، مختزلة إياه في الاستعارة التي ترى إليها متحققة في الشعر دون غيره». **الرومانسية العربية**، مرجع سابق، ص 34 و 35.

215) **الحداثة في االشعر**، مرجع سابق، ص81.

216) عبارة لميشونيك ساقها في تحليله لمفهوم الإيقاع انطلاقا من اجتهاد بنفنيست. وقد أخذناها عن: **التقليدية**، مرجع سابق، ص45.

217) عبارة لميشونيك .أخذناها كذلك عن: **التقليدية**، مرجع سابق، ص 54.

218) يوظف محمد بنيس مفهوم الإبدال في سياق نقده لفرضيات انتقال الشعر العربي الحديث من بنية إلى أخرى. يقول: «النتيجة الأولية التي تصل إليها هي أن انتقال الشعر الحديث، وكذلك القديم، من بينة إلى أخرى، لا يتضمن تطورا ولا تغيرا ولا تجاوزا، وإنما يحقق الإبدال، بهذه النتيجة الأولية نلغي كلا من فكرة الأصل والأساس وبالتالي الحقيقة والغائية». **مساءلة الحداثة**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1991، ص :من 73 إلى76.

219) نقدم في هذا السياق شهادة محمد بنيس :

-«فـي 1969 صدر العدد الأول من مواقف، وهي سنة تؤرخ :سياسيا لصعود نفس المقاومة الفلسطينية بعد هزيمة الأيام الستة، وبداية بروز اليسار الجديد في العديد من الأقطار العربية، فضلا عن تصاعد حرب التحرير الفيتنامية، ومرور سنة على أحداث 68 في فرنسا، اجتماعيا، لتسارع النضالات الجماهيرية في بعض الأقطار العربية، وانفجار صوت احتجاج الشبيبة في أوروبا وأمريكا معا، ثقافيا، لانتشار نسبي للماركسية في الأقطار العربية، والبنيوية في أوروبا». **مواقف**، العدد 53، ص8.

وسيعلن أدونيس عن نفسه في بداية الصدور، باعتباره (المدير المسؤول و رئيس التحرير) في آن، كمتلفظ باسم النخبة الثقافية، التي تقاسم المجلة الإيمان بالمبادئ الثلاثة التي حملها عنوانها الفرعي : الحرية، الإبداع والتغيير . ومن ثمة سيحرر أدونيس خطابا يأخذ وضعية مصاحب نصي افتتاحي للعدد الأول من المجلة .

1.2.1 . الاستهلال الذاتي

مباشرة بعد صفحتي الفهرس، وخارج مواده، يأتي خطاب استهلالي ذاتي يحتل صفحة ونصف لا يعلن عن ذاته في عنوان، أو من خلال توجه صريح « إلى القارئ »، بل يكتفي بمساحة بيضاء تأخذ وضعية الدال الفارغ . غير أن توقيع أدونيس، المذيل لصفحته الثانية يأتي ليملأ ذلك الفراغ، بما يدفع القارئ نحو اعتبار خطاب أدونيس استهلالا ذاتيا، يوظف ضمير المتكلم الجمع (أدونيس كمفرد بصيغة الجمع)، ليعلن عن ظهور مواقف كمسكن رمزي يحتضن «أصوات الخلاقين جميعا »[220] .

يأخذ هذا الاستهلال الذاتي، كمصاحب نصي للعدد الافتتاحي من «مواقف»، وضعية بيان للمجلة يعوض عن بيان النشر، ويكشف من خلال نبرته التلفظية الخاصة، وتركيبه المقطعي الشذري، عن برنامج ثقافي يوحد بين الفكر والعمل، بين الثقافة والثورة، فيجعل عتبة «تفسير العالم» (الحياة والإنسان) مفضية إلى عتبة تغييره . تغيير أصبح، في رأي أدونيس، من مصلحة «جيل عربي اختبر ما في الحياة العربية من تصدع وخلل، وقرر أن يبحث من جديد ، وأن يكتشف ويبني من جديد »، من خلال « فاعلية مغيرة ».

انطلاقا من هذه الخلفية السوسيوثقافية، يترجم الاستهلال-البيان مفاهيم الحرية، الإبداع والتغير، التي أعلنت عنها المجلة في عنوانها الفرعي . غير أن هذه الترجمة تتم من خلال فاعلية تأويلية، عبرها استطاعت الذات المتلفظة توحيد الأفق الدلالي لمفاهيم أخرى، وجدناها تتجاوز أفق التجاور إلى أفق التداخل .

وقد اتجهت مفاهيم العنوان الفرعي للمجلة نحو بناء الدلالات التالية :

أ .الإبداع

يزدهي مفهوم الإبداع بدلالته الشعرية-الفلسفية، التي تجعله مرادفا للاستباق والتدمير والخلق والتجديد . مرادفات (تأويلية) ترد فعل الإبداع إلى أصوله السوسيوثقافية ذات العلاقة بصعود «المثقف المضاد من قلب جيل التصدع »، وذلك لأجل «ابتكار الأدوات » الحضارية والثقافية، بما في ذلك «تجديد اللغة وخلقها المستمران ».

=وأنظر أيضا : صقر أبو فخر : **حوار مع أدونيس (الطفولة، الشعر، المنفى)** المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى 2000، ص 170 و171 .

220) من خطاب أدونيس الاستهلالي للعدد الأول من مجلة **مواقف**، وهو خطاب غير مرقم، وكل العبارات الموضوعة بين مزدوجتين مأخوذة منه.

ب.الحرية

لمفهوم الحرية هنا كل دلالات «الإبداع » وخلفياته السوسيولوجية، الفلسفية والشعرية. وهو لذلك لا يجعل من المعرفة مهاجمة للمجهول وخوضا في أحشائه، إلا ليؤكد «حق البحث والخلق والرفض والتجاوز»، كقيم تمثل ذلك المناخ الذي تزول فيه «هالة القداسة » وينتعش فيه النقد وإعادة النظر الدائمين . إن الحرية في مواقف تعني «ممارسة ما لم نمارسه بعد »، لذلك فهي «مناخ للمجابهة » و «فعل للمجابهة ». وهذا الفعل يتماهى مع هذه الاستعارة المشعشعة بتركيبها الشذري : « إنه الطوفان المتلاحق الذي يغسل ويضيء كل شيء ».

ج.التغير

يتواشج مفهوم التغير، بحمولته الهيروقليطية والماركسية، مع مفهومي الإبداع والحرية بخلفياتهما النيتشوية، التي تجعل منهما رفضا وتدميرا، خلقا وتجديدا، مبادرة ومخاطرة، تجاوزا واستباقا . إنها قيم ومبادئ سوف تنحل، ضمن فاعلية تأويلية قوية، إلى مفاهيم متواشجة في تأسيس لحظة ثقافية نخبوية قبل أن تكون مجتمعية، تتوحد داخلها الثورة والثقافة، الفكر والعمل، لأجل «تغيير العالم والحياة والإنسان ».

بهذه المفاهيم، وبأخرى ترادفها تأويليا وتقتسم معها ذات الإيحاءات الفلسفية والإيديولوجية، تعلن المجلة عن ذاتها في هذا المصاحب النصي الاستهلالي الذي يحمل توقيع أدونيس . والذي جاء ليعضد ويفسر دوال مصاحباتها النصية الأخرى كالعنوان مواقف والعنوان الفرعي[221]. وهي مصاحبات نصية ثابتة، في الوقت الذي سيتغير الاستهلال الذاتي، بحسب خصوصية ومحاور كل عدد من أعداد المجلة، التي ظلت حريصة، رغم تنوع المواضيع والآراء، على «المضمون الإنساني التقدمي المنفتح على آفاق المستقبل »، مع ضمان «حق التعبير بحرية كاملة »، إيمانا منها بأن الحرية هي وحدها ضمان الإنسان[222].

إن التواشج القائم بين مختلف دوال المصاحبات النصية للعدد الأول، يشير إلى جذرية **مواقف** كمحيط نصي جديد لخطاب الحداثة في الثقافة والشعر المعاصرين . محيط نصي تأسس، بعد مجلة شعر واستمرار مجلة الآداب، داخل الجغرافية الثقافية ذاتها (بيروت)، التي احتضنت ظهور هذين المختبرين الأخيرين للمحتمل الشعري المعاصر.

2.2.1. الاستهلال الذاتي والمحتمل الشعري

رغم أن مواقف في عددها الأول، لم تخصص ، ضمن مصاحبها النصي الاستهلالي، مساحة مهمة للمحتمل الشعري، فإن إشاراتها القليلة لهذا المحتمل تبدو متأثرة بمناخ المجابهة،

221) استعار أدونيس اسم المجلة من كتاب **المواقف** للنفري. ويصرح بذلك في هامش2 من مقالته «تأسيس كتابة جديدة II يقول من اسم هذا الكتاب، أخذ إسم المجلة . وهو يشير إذن إلى الجذرية والتنوع ضمن الوحدة وليس إلى التناقض والتبعثر و«الليبرالية »، كما يحاول البعض أن يفسروه ». **مواقف**، العدد 18/17، أيلول، كانون الأول 1971، ص6.

222) من افتتاحية أدونيس للعدد الثاني من مواقف .أنظر : **حوار مع أدونيس**، المرجع نفسه، ص176.

الذي رسمه أدونيس للموقف الثقافي المضاد ، ضمن رؤيته إلى مفاهيم الحرية والإبداع والتغيير ، كمفاهيم تنسج العنوان الفرعي للمجلة.

هناك إشارتان أساسيتان لهذا المحتمل :

أ-الإشارة الأولى :تتصل بمفهوم اللغة

يقول أدونيس :

«الحضارة إبداع : ليست استخدام الأدوات بقدر ما هي ابتكار الأدوات .كذلك الثقافة : ليست استعمال اللغة بقدر ما هي تجديد اللغة وخلقها المستمران[223]» .

بين ملفوظ الحضارة والثقافة ينتصب قانون الابتكار كأساس موحد، مولد للحياة .وهو ذات القانون الذي يرهن بقوته مصير اللغة . فلا حياة لها إلا في «تجديدها وخلقها المستمران » إنه الموقف النظري الذي ينسج من خلاله الشعر المعاصر وشائج خفية مع الرومانسية العربية. فهذا جبران خليل جبران يصرح «إنما اللغة مظهر من مظاهر الابتكار في مجموع الأمة، أو ذاتها العامة، فإذا هجعت قوة الابتكار توقفت اللغة عن مسيرها »[224] . ويأتمن جبران الشاعر على تلك القوة، فهو «الوسيط بين قوة الابتكار والبشر، وهو السلك الذي ينقل ما يحدثه عالم النفس إلى عالم البحث، وما يقرره عالم الفكر إلى عالم الحفظ والتدوين» [225] وإذا كان أنسي الحاج يعتبر أن لغة الشاعر تجهل الاستقرار لأن عالمه كتلة طليعية ، وبأن «في كل شاعر مخترع لغة»[226]، فإن جبران سبق الشعر المعاصر إلى اعتبار أن «الشاعر أبو اللغة وأمها، تسير حيثما يسير وتربض أينما يربض» [227] . إنها صيغ مختلفة لاعتبار الشاعر، ذلك الخالق (النبي) الذي لا يكتفي بتجديد اللغة وتطويعها لإنجاز وظيفة التعبير (اللغة المتعدية)، بل لإنجاز وظيفة الخلق أيضا (اللغة اللازمة)[228]، من داخل مفاهيم الحداثة التي رصدها محمد بنيس، بحذق نقدي، كأساس مشترك ، ولو بتأويلات متباينة ، للشعر العربي الحديث .

لموقف أدونيس المصاغ، في هذه الإشارة الأولى من استهلاله الذاتي، مستتبعاته النظرية والنصية الأخرى ، به يتجاوز الموقف النظري ، جدار اللغة [229] ،لينفتح نظريا ونصيا على إمكانية ضرورة تجددها وخلقها المستمران .

---

223) من خطاب أدونيس الاستهلالي للعدد الأول من **مواقف** (خطاب غير مرقم) .

224) أنظر مقالة مستقبل اللغة العربية . جبران خليل جبران ، **الأعمال الكاملة**، دار صادر، بيروت، بدون تاريخ، ص 554 .

225) المرجع نفسه، ص 560 .

226) **لن**، مرجع سابق، ص 20 .

227)جبران خليل جبران، **الأعمال الكاملة**، مرجع سابق، ص560 .

228) الوظيفة التعبيرية أساس مشترك بين الرومانسية والشعر المعاصر (جبران والملائكة والسياب وعبد الصبور)، بينما وظيفة الخلق خاصة بمتن الشعر المعاصر وحده، ويمثلها أدونيس وآخرون، **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص : من 86 إلى98 .

229) تقف حركة الشعر الحديث، بحسب يوسف الخال أمام جدار اللغة أما «قدرتها على اختراقه، فرهن بإيماننا أن طليعة الغد انبثاق من طليعة اليوم، هكذا إلى المنتهى» . واختراق هذا الجدار يرتبط عنده بـ «اعتماد الكلام الحي المحكي أساسا لصياغة اللغة العربية الأدبية المكتوبة » .

ويجد محمد بنيس في مصطلح «جدار اللغة » ذلك التوتر الضروري الذي يسم علاقة كل شاعر بلغته، بحيث لم

ب-الإشارة الثانية : تتصل بمفهوم الكتابة

يقول أدونيس :

« الكتابة هنا نسيج شبكي مسكون بالكون. هجس كوني تجييش وتكتيب .القصيدة أو المقالة كتيبة : لا تعود موضوعا فنيا ، بقدر ما تصبح فاعلية مغيرة [230]».

لهذه الإشارة قوتها النظرية التي تجعل مواقف في هذا الاستهلال-البيان الافتتاحي، واعية، في حدود معينة، بنوعية الإبدال الشعري الذي يشكل محتملها الحداثي القادم. يتعلق الأمر تحديدا بمفهوم «الكتابة» باعتباره تبلورا لـ«نسيج شبكي» ونصي مفتوح، بما هو استدعاء لفاعلية مغيرة تسكن الكون وتهجس به. ورغم أن مفهوم «الكتابة» يأتي هنا مجاورا لمفهوم القصيدة ومحملا بأصداء ثورية ماركسية، فإنه يهجس بما يشكل بذرته النظرية الأولى، ليجد في المصاحبات النصية اللاحقة للمجلة، صياغته النظرية الأكثر تبلورا من خلال انفتاحه على شعرية النص الصوفي، وهو ما سيجنح به جهة إبدال شعري، به ستتجاوز **مواقف** «جدار اللغة» والمحتمل الشعري الحداثي لمجلة **شعر** في آن.

3.2.1. مواقف و«تأسيس كتابة جديدة»

كان ينبغي انتظار العدد الخامس عشر (والعددين اللاحقين 16 و 18/17) لتفسح المجلة مكانا نظريا أوسع لمفهوم الكتابة ، كمحتمل شعري ظهرت نواته في الاستهلال الذاتي للعدد الافتتاحي من مواقف. ففي العدد الخامس عشر، سيوقع أدونيس استهلالا ذاتيا آخر بعنوان «تأسيس كتابة جديدة». استهلال سيحمل تنظيرا موسعا لمفهوم «الكتابة الجديدة».

غير أن هذا الاستهلال سيغير من وضعه الاعتباري في العددين اللاحقين، حيث سيعرف، باعتباره بحثا تنظيريا أيضا، نشر جزأيه الثاني والثالث ضمن المواد الأولى للعددين اللاحقين ، لكن بعد الاستهلال هذه المرة.

يقول أدونيس في الجزء الأول من عمله التنظيري :

«ما نحاوله ، اليوم ، في **مواقف** يتجاوز ما بدأته **شعر**، ويكمله في آن. فلم تعد المسألة أن نغير في الدرجة، أي في الطريقة، بل أصبحت المسألة هي أن نغير في النوع، أي في المعنى. لم تعد المسألة اليوم، مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة. كنت في «شعر» أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة ، لكنني في «مواقف» أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة[231]».

=تعد تمثل «معطى قبليا، يطبع الشاعر في لحظة الكتابة، بل صفة الحاجز هي أقرب ما تلتصق به». غير أن محمد بنيس يتساءل في النهاية «هل إشكالية اللغة الشعرية منحصرة في الانتقال من اللغة المكتوبة إلى اللغة المحكية، لغة الكلام اليومي وحديث الناس» ؟ . **الحداثة في الشعر**، مرجع سابق، ص من 61 إلى81. **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 82.

230) من خطاب أدونيس الاستهلالي للعدد الأول من مجلة مواقف.

231) أدونيس، **مواقف**، العدد 15، أيار-حزيران 1971 ص، 4.

عبر صيغة الجمع في الخطاب يتسلل المفرد، ليعلن أن المشروع الجماعي مخترق من قبل الذوات المفردة، في صيغة توقيع شخصي يكشف عن ذاته كذلك داخل الخطاب، عبر التناوب الواعي أو غير الواعي لضمير المتكلم الجمع والمفرد. هكذا يصبح للمختبر الجماعي أمكنة نظرية ونصية، تجرب أهمية التوقيع المنبثق من الأبعاد العميقة في الشخصية.

لقد كان « مصطلح « التجاوز» من بين المتاع النظري الذي ضبط الاختيار الثقافي لمجلة **مواقف** عند انطلاقاتها واستمرارها إلى الثمانينيات[232]». بهذا المصطلح أطر أدونيس نوعية الإبدال الشعري الذي ميز **مواقف** عن مجلة **شعر**. والمصطلح، بلا براءة خادعة، يهجس صراحة بميتافيزيقا التقدم، حيث يوحي بأن الشعر سيسير إلى الأمام، دون عوائق، إلى أن يبلغ غايته في تحقيق مطلق الشعر[233]، وما المرور من «تأسيس قصيدة جديدة» مع مجلة شعر إلى «تأسيس كتابة جديدة» مع مجلة مواقف، إلا تجل لهذه الميتافيزيقا، وهي تعتمل كرغبة في التوقيع الأدونيسي الذي يداعب خياله هاجس المطلق. ولهذا الهاجس تواشجاته النظرية، التي يتم من خلالها العبور، من حداثة الرمزية الفرنسية مع مالارميه، إلى شعرية « النص القرآني» وما تنطوي عليه من آفاق الكتابة[234]، وهو القانون ذاته الذي يحكم علاقة أدونيس بالمشهد الموسع للرمزية الفرنسية، وعبره يتم مباشرة حفريات الكشف عن الحداثة المكبوتة في الشعرية العربية القديمة.

1.3.2.1. ملامح الكتابة الجديدة

يحدد أدونيس، في استهلاله الذاتي للعدد الخامس عشر، ملامح «الكتابة الجديدة» في ست نقاط :

1 ـ نفي المعلوم وإيجاب المجهول

كان ارتياد المجهول حافزا في تأسيس «قصيدة جديدة» بالنسبة لمجلة **شعر**، وصار حافزا أكثر جذرية لتأسيس كتابة جديدة بالنسبة **لمواقف**. كتابة تحتفي، انطلاقا من إحساس الذات الكاتبة بالتصدع، بقطيعتها مع الشعرية البيانية في امتلائها وخضوعها لنموذج التأسيس بما هو نموذج منغلق، متعال، ومستقر في نقطة من ماضيه المعلوم. إن إيجاب المجهول، لا يمنح الشعر المعاصر وضعية المشترك النظري مع الكتابة الجديدة، إلا ليؤكد قانون العبور من حداثة الرمزية الفرنسية إلى الشعر المعاصر. للمجهول كميتافيزيقا شعرية تجاوباته النظرية مع « التقدم

232) يسجل محمد بنيس كذلك أن «استعمال أدونيس لتصور التجاوز مشترك بين مرحلتي القصيدة الجديدة والكتابة الجديدة على السواء، ففي الأول يستعمله ضمن تصور أوسع هو تجاوز العصر الحاضر للعصور الماضية، وبالتالي فإن القصيدة تستجيب لهذا القانون العام، فيما المرحلة الثانية يتم فيها التركيز على العلاقة بين التجربة الكيانية التي تتحدى التقسيمات المتداولة لوظائف الشكل والكلام، وهي بالتالي يجب أن تتبصر ضرورة تجاوز الشكل في الكتابة». **مساءلة الحداثة**، مرجع سابق، ص59.

233) المرجع نفسه، ص60.

234) بعد محاضرات «**الشعرية العربية**» يستأنف أدونيس بحث آفاق الكتابة التي أتاحها النص القرآني للشعر العربي في دراسته، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، دار الآداب، بيروت (بدون تاريخ) ص من 19 إلى55.

كمفهوم محوري يتكامل مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال التخييل[235]». ويكون اتجاه التقدم هنا هو نفي الماضي وإلغاؤه بالسير نحو المستقبل [236].

2ـ إزالة الحدود بين الأجناس الأدبية

ينبغي للكتابة، في رأي أدونيس، أن تتغير تغيرا نوعيا [237]، لتصبح محل عبور أجناس خطابية وأدبية متنوعة. بحيث ينتفي معها أي معيار قبلي لتمييز «نوعية المكتوب»، خارج «درجة حضوره الإبداعي». بهذا المعنى تصير خريطة الكتابة بيضاء دون أدراج ولا رفوف، والداخل إليها هو، وحده، الغازي المخلخل [238].

3 . تأسيس الزمن الثقافي المتحرك

يرتبط تأسيس هذا الزمن بعدم كفاية خلق زمن شعري متحرك، و بالرغبة في تغيير العلاقة في فعل الإبداع بحيث لا تعود بين «الخلاق وتراث سابق»، بل بين «الخلاق وحركة الخلق». ومن ثمة يصبح التراث هو «ما لا ينقل بل يخلق»، أي «ما يولد بين شفتيك ويتحرك بين يديك». ليتكثف في تلك «النقطة المضيئة» من الماضي، التي على المبدع البحث عنها والارتباط بها [239].

4. الإنتاج حركة خلاقة

ينطلق هذا المبدأ من اعتبار «الفعل المنتج أكثر أهمية من المنتج» [240]، و« فعل الخلق أكثر أهمية مما نخلق». وهو ما يجعل التلقي مدعوا إلى تأمل الطاقة الإبداعية في نتاج المبدع، الذي ينبغي أن ينشغل بالدرجة الأولى بـ إنتاج ذاته [241].

5. الثقافة ابتكار وليست استعادة

ترتبط ثقافة الابتكار بالزمن الثقافي المتحرك، الذي يجعل «الإبداع متحركا في اتجاه المستقبل» [242]، أي في اتجاه المجهول، الذي ينضبط لمفهوم التقدم بتجاوباته المفهومية المختلفة.

6. المعنى نتاج الكتابة

ليست الكتابة، في ضوء هذا المبدأ، جوابا، بل «سؤال ضمن السؤال». وهي بذلك تهتدي لما يلغي متعاليات الشعرية البيانية ويتجاوز «أسبقية المعنى» في الشعر المعاصر (يوسف الخال)، لتجعل السؤال منشغلا بـ «الغامض وغير اليقيني»[243]، مستبدلة بذلك مقولة الفهم بمقولة التأمل، والقراءة الخطية بالقراءة الفضائية الشبكية[244].

235) **مساءلة الحداثة**، مرجع سابق، ص 160.
236) المرجع نفسه، ص161.
237) تأسيس كتابة جديدة، **مواقف**، العدد 15، مرجع سابق، ص5.
238) المرجع نفسه، ص5
239) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
240) المرجع نفسه، ص 6.
241) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
242) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
243) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
244) المرجع نفسه، الصفحة 6 و 7.

ويسعفنا محمد بنيس بتكثيف مبادئ الاستهلال الذاتي لأدونيس، ضمن ثلاثة أسس «لم تقع الإشارة لواحد منها من قبل في كتابة أدونيس النظرية ، وهي :

1. محو الحدود بين الأجناس الأدبية .
2. النص كفضاء .
3. القارئ منتج لا مستهلك .

أما الملامح الباقية فهي تنتمي إما لمرحلة سابقة ، وخاصة أساس أسبقية المبنى على المعنى، أي أساس اللغة اللازمة ، وإما لحقل أوسع من الحقل الشعري وهو الثقافة [245]» . حقل سبق لأدونيس أن أشار إليه في مفهوم الرؤيا الشعرية ، الذي يزاوج فيه بين «الشعر والمعرفة » .

بهذه الأسس الثلاثة التي تتعرف على أصولها النظرية في رومانيسة يينا Iena وإنجازات الرمزية الفرنسية ، اللذين عثرا على امتداداتهما النظرية ، في الشعريات البنيوية والنقدية ونظريات القراءة ، يقف أدونيس على العتبة العليا للشعر المعاصر ، فيما يندمج أكثر في قضايا الحداثة الغربية ، التي هيأت له عبورا أكثر جذرية لقضايا الحداثة العربية ، في الشعرية العربية القديمة كما في الشعر المعاصر.

2.3.2.1. الحفريات وتشعب التنظير

يواصل أدونيس في العددين اللاحقين من **مواقف**، التنظير لـ «تأسيس كتابة جديدة »، عبر ممارسة حفريات شعرية تستنطق المتحول والملغى في الشعرية العربية القديمة، وتستند إليه في رسم ملامح المحتمل الشعري الجديد، الذي يستجيب لمشهد الكتابة العابر للأجناس، والمنبثق عن فعل تفضية نصية، معه تستعيد الكتابة حرية نصية لها قانون المتاه . حرية تشرط وضعية الإنتاج، بقدر ما تنعكس على وضعية التلقي، التي تنطلق من مبدأ القارئ المنتج .

ويواصل التنظير حفر مجراه في الجزء الثاني من «تأسيس كتابة جديدة »، من خلال نقد متعاليات الشعرية البيانية ، التي يرى أدونيس أن بعض مبادئها التي ما تزال توجه « التجربة الشعرية العربية الجديدة وزنا ونثرا »[246]، تتكثف في مصطلح « الخطابة » بمختلف تجاوباته النظرية والمفهومية المتعارضة مع الكتابة .يقول أدونيس :

«وقوام الخطابة الطبع والفطرة (البداهة والارتجال)، ومكانها البادية . تقابلها الكتابة شعرا-نثرا ، ومكانها المدنية-الحاضرة ، قوامها المعاناة والمكابدة . وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميز بين الشعر والخطابة ، بل يرى أنهما واحد، أدركنا كيف أن الشعر العربي يقوم على فضائل

245) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 48 .

246) يعتبر أدونيس أن «البداوة هي السمة الغالبة في التجربة الشعرية العربية الجديدة، وزنا ونثرا . إنَّها استطراد للثابت . شعر الوطنية استطراد لشعر الحماسة، وشعر النقد الذي يتناول المجتمع العربي استطراد للشعر السياسي وشعر الهجاء والشكوى .وشعر الحب استطراد لامرئ القيس وعمر بن أبي ربيعة . وأعني بالاستطراد احتضانا لزمن النموذج الأول ومكانه . أدونيس ، تأسيس كتابة جديدة II، **مواقف** العدد 16، ص 16.

«الأمية» و«البداهة» و«الارتجال» وهي فضائل ما يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين-قراء، ونقادا، وشعراء[247]».

على خصائص الخطابة هذه، تأسست البلاغة التي تهدف إلى «الوضوح (الارتجال) والتأثير (النفع)[248]» وانطلاقا من الخصائص ذاتها تم تجريد مبادئ عمود الشعر باعتبارها مبادئ «الشفوية البدوية [التي] ظلت غالبة على التدوين المدني». هيمنة لم تحل، في نظر أدونيس، دون ظهور بعض المواقف الممجدة للتدوين-الكتابة[249]. وهنا يتجاوز مبدأ التدوين مفهوم «التقييد» إلى المطالبة بتأسيس شعرية الكتابة كشعرية تقف على طرف نقيض للشعرية البيانية.

هكذا، يأخذ التنظير مسلك حفريات شعرية لتجلية شعرية الكتابة. وهنا يكون لبحث أدونيس شبكيته المعممة في كل دراساته التنظيرية والتحليلية اللاحقة، بدءاً من **مقدمة الشعر العربي إلى النص القرآني وآفاق الكتابة**. وهي الشبكية التي نأخذها بعين الاعتبار، لنتمكن من فتح الأفق التنظيري لأدونيس على تشعباته المستقبلية.

تستغرق تجلية شعرية الكتابة ثلاث لحظات تترجم، كل واحدة منها، فعلا تأويليا:

أ. الكتابة والفضاء القرآني

يبحث أدونيس أفق الكتابة الذي فتحه الفضاء القرآني للشعرية العربية، انطلاقا من فرضية تعتبر أنّ «القرآن، هذا النص المقدس، محجوب بهذا التقديس ذاته[250]». فرضية لها وشيجتها الشعرية في الخطاب النقدي الذي «يقدم لنا في الماضي الشعر الجاهلي»، والذي هو نفسه «يحجبه عنا الآن[251]» حيثُ «ينظر إلى الكتابة بالمعيار نفسه الذي نظر به إلى الشفوية»[252]. وتجد فرضية أدونيس مكانا لها ضمن فرضية محمد بنيس الموسعة، التي تعتبر الشعرية العربية دراسة مكبوتة». وإذا كان محمد بنيس يربط ذلك بـ«متعاليات الدراسة القرآنية واللغوية العربية القديمة، ثم بتعاليات كتاب **الشعرية** لأرسطو [التي] تركت الشعرية خارج الشعر[253]»، فإن أدونيس يربطه بحجاب التقديس الذي حجب عن الشعرية العربية أفق الكتابة في النص القرآني، مثلما يربطه بأزمة الخطاب النقدي، الذي قرأ النص الشعري المكتوب بمعايير الشفوية.

لا ينشغل أدونيس بالنص القرآني كـ«رؤية دينية»، ولا يعنى بـ«الكشف عن جماليته، وإنما يقتصر غرضه على «توضيح الأفق الذي فتحته بنيته الكتابية أمام الشعرية العربية»[254]. وهو أفق، لم تكن الشعرية لتنتبه إليه وتستثمره إلا في حدود، هي حدود النص الشعري

247) المرجع نفسه، ص 11.
248) المرجع نفسه، ص12.
249) المرجع نفسه، ص 15.
250) أدونيس، **النص القرآني وآفاق الكتابة**، دار الآداب بيروت، (بدون تاريخ)، الطبعة الأولى، ص40.
251) أدونيس، **الشعرية العربية**، دار الآداب، الطبعة الأولى1980، ص30.
252) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
253) **التقليدية**، مرجع سابق، ص44.
254) أدونيس، **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص36.

المكتوب والنص الصوفي المكبوت، في غياب المعجز الشعري الآخر، الذي لم يأخذ «معيار الشعر وتعريفه» إلا مع الرومانسية العربية [255].

وإن هجرة النص الرمزي، كمعجز شعري حديث [256]، هي ما دفع أدونيس إلى إعادة اكتشاف تسمية النص القرآني، كخطوة في اتجاه تجلية أفقه الكتابي. ويحصر أدونيس انتقاءه الاسمي في اسم الكتاب دون غيره. وبذلك تظهر العلامة الأولى للنص الغائب الذي ينهض وراء فعل إعادة اكتشاف التسمية[257]:

«سيكون، إذن، إسمه الوحيد الاسم الذي سمى به نفسه وهو: الكتاب. أي أن الكتاب هنا إسم إلهي، أو هو إسمه لغة وكتابة ومعنى ذلك أنه مطلق: لا يدرك معناه، ولا يبدأ ولا ينتهي، وهو، بوصفه مطلقا يتجلى في زمان ومكان، متحرك الدلالة، مفتوح بلا نهاية»[258].

نحن أمام علامة مضاعفة. هي الانتقاء الاسمي وتأويله في آن. علامة معبأة بظلال مالارمية سوف تتضح أبعادها شيئا فشيئا:

« في الكتاب، في شكل كتابته، تنصهر الأفكار والأشياء، الحياة والأخلاق، الواقع والغيب. وهذا الشكل شبكة تتداخل خيوطها وتنحبك في علاقات متعددة، ومتنوعة، مفتوحة كالفضاء. إنه فن آخر من القول، وفن آخر للقول. فن في الكتابة، وفن في تكوين النص. كأنه نوع من فكر الكتابة يتبطن نوعا من كتابة الفكر. أو لنقل: إنه، بوصفه نوعا من كتابة المطلق، نوع من مطلق الكتابة. إنه الكتابة المطلقة لكتابة المطلق[259] ».

تهجس هذه القراءة بنصها الغائب. إنه كتاب ملارميه، المؤلف اللاشخصي، المطلق الذي يمثل «لحظة التركيّب»، ترد الكلام إلى عزلته، و«تلغي الصدفة التي تكمن في الكلمات»[260]. وسيكشف هذا الكتاب عن ذاته بشكل صريح، بما يقلب طبيعة العلاقة التاريخية القائمة بين الكتب المقدسة والأدب، فيكون هذا الأخير، حافزا في قراءة الأول، في قول أدونيس:

«لا أغرف ما تكون الصلة بين الكتاب، كما حاولت أن أتحدث عنه، والكتاب كما نظر إليه مالارميه. لكننا نعرف جميعا أنه قبل أن يُسَمِّي مالارميه مشروعه الكتابي باسم الكتاب الذي أراد له أن يكون «أساس العالم وخلاصته». قبل ذلك بحوالي أربعة عشر قرنا، كان

255) **الرومانسية العربية**، مرجع سابق، ص 8.
256) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص199.
257) يرى محمد بنيس أن «النص الغائب، حين ننظر إليه عبر هجرة النص، يكون قريبا من التعيين، سواء أكان نصا أم نمطا من النصوص، وبذلك فإن هذا التعيين هو ما يكشف لنا عن التفاعلات النصية المباشرة، من زمن إلى زمن أو من ثقافة إلى أخرى. وهجرة النص بحصر المعنى، تضيء لنا الإبدالات الثقافية الكبرى وإشكالياتها الأساسية». المرجع نفسه، ص198.
258) **النص القرآني وآفاق الكتابة**، مرجع سابق، ص30.
259) **النص القرآني وآفاق الكتابة**، مرجع سابق، الصفحة ذاتها.
260) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص242 و248.

هناك في اللغة العربية كتابة إسمها الكتاب، أساسا للعالم، وخلاصة له، وخاتما للكلام».[261]

هكذا يأتي كتاب مالارميه طاويا المسافات، مستفيدا من قانون الهجرة النصية، ليوحي لأدونيس بتغيير مكان قراءة كتاب الوحي، معيدا بذلك اكتشاف المحتمل الكتابي الذي فتحه للشعرية العربية.

ب. الكتابة والنص الصوفي

نشرت **مواقف** في العدد 18/17 مختارات من كتاب المواقف للنفري. وبالعدد ذاته، نشر أدونيس الحلقة الثالثة والأخيرة من دراسته «تأسيس كتابة جديدة»، والتي خصصها للتعريف بمفهوم الكتابة عند النفري. فجاءت كلمته، بعد الاستهلال الذاتي، وكأنها تقديم لمختارات النفري التي أخذت مكانها في ذيل قائمة مواد الفهرس.

وستكون لأدونيس لاحقا وقفات تحليلية أخرى لموضوع الكتابة والنص الصوفي. ويهمنا الآن الانفتاح عليها، ونحن بصدد إعادة بناء تصور أدونيس لهذا الموضوع، انطلاقا من نواته الأساس بمجلة **مواقف**.

كتب أدونيس في **الشعرية العربية**:

« أحب أن اعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بغرادتها وبهائها[262]».

بهذه المسارة، يكشف أدونيس قانون العبور إلى الحداثة العربية. فالذات المحجوبة بفعل هيمنة الشعرية البيانية وسيادة التقليد، لم يكن بإمكانها التحرر بدون هجرة الرمزية الفرنسية التي قدمت للشعر المعاصر ما يعرف به الشعر، وما يعيد في ضوئه قراءة الشعرية العربية القديمة أو ربط الصلة بالمجهول.

«ما نفتقده في النظرية، نراه في النص الإبداعي»[263]. بهذا المبدأ يستهدي أدونيس وهو يواصل حفرياته الاستكشافية بحافز من هجرة النص الرمزي. هكذا سيكون بودلير خلف تحديث المعرفة بشعر أبي نواس، فيما سيكون مالارميه وراء اكتشاف أسرار الصنعة الشعرية عند أبي تمام، وسيكون رامبو والسريالية مبعث اكتشاف فرادة النص الإبداعي الصوفي (النفري). وتكاد تختزل هذه الأسماء، إلى جانب المتنبي والمعري، شجرة الأنساب الشعرية، التي تحلق حولها الشعر المعاصر، فيما هو يعيد بناء مسكنه الرمزي.

---

261) **النص القرآني وآفاق الكتابة**، مرجع سابق، ص 37.
262) أدونيس، **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص 86.
263) المرجع نفسه، ص60.

ضمن شجرة الأنساب الشعرية العربية، يقف النفري غريبا حد اليتم. وهو لا يقف فقط على طرف نقيض للشعرية البيانية، بل للشعرية العربية برمتها. وهاهو أدونيس، الذي خبر أسرار هذه الشعرية، يعترف :

«لا أعرف كيف أصف دهشتي، حين قرأته. أعرف أنني شعرت، وأنا أقرأه، أن لما أقرأه فعل القتل : قتل معظم الشعر الذي سبقه ومعظم الشعر الذي أتى بعده، هكذا أدركت أنني أمام شاعر عظيم [264]».

لقد اتجه كل جهد النفري في المواقف إلى تحطيم اللغة، وهو تحطيم سيكون الأدب فيه، بطريقة ما الجثة [265]. بهذه القبسة البارتية، نكون في قلب التأويل الأدونيسي، الذي وجد في عمل النفري ممارسة نصية، جعلت من الكتابة موضوعا لقتل، موقعة بذلك اختلافها السعيد، عن صنيع أبي تمام مثلا الذي، أدرك الكتابة بصفتها موضوعا لصنع [البديع][266].

يضبط التأويل الأدونيسي، في كتابة النفري، ثلاثة أسس نظرية، لها وشائجها، ليس فقط مع الملامح الستة للكتابة، بل أيضا مع بعض مستويات تنظيره السابق للقصيدة الجديدة. وهذه الأسس هي :

- أسبقية التجربة وأولانية اللاشكل :

يذهب أدونيس إلى أن الشكل عند النفري ليس «صيغة كتابة، وإنما هو صيغة وجود»، أي أنه «وعد ببداية دائمة». لذلك «لا ينطلق النفري من أولانية شكلية، بل ...من أولانية اللاشكل [267]». تجربته الكيانية هي «من طور يتجاوز الكلام»، وبالتالي يتجاوز طور الشكل[268].

- خلق اللغة الشعرية اللازمة :

إن النفري، وهو يكافح لأجل «بسط كلماته كمائن وأشراك لالتقاط عالم غائب»[269]، فإنما «يكافح اللغة من حيث أنها شكل». كفاح يجعل اللغة باستمرار ملغومة، محولة عن عاداتها من هنا يبدو النفري مخاطرا، يتقدم في مجهول[270]، من خلال كتابة لم «تأبه بتاريخ اللغة قبلها، ولا لأنظمتها وأشكالها فعاشت وخلقت خصوصيتها وحدها»[271].

---

264) تأسيس كتابة جديدة III، **مواقف**، العدد 17/16، ص 7.

265) رولان بارت : **الدرجة الصفر للكتابة**، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص30.

266) نستعير هذا التأويل كذلك، من تحليل رولان بارت للكتابة الفرنسية في القرن التاسع عشر. وقد بدا لنا أن الكتابة الشعرية لأبي تمام تستجيب له، فهي تقوم على نوع من «غبطة اللغة»، ونوع من «النرجيسية حيث تبدأ بالانفصال عن وظيفتها الأداتية، ولا تفعل شيئا سوى النظر إلى نفسها».
- المرجع نفسه، ص30.

267) تأسيس كتابة جديدة III، **مواقف**، العدد 16/17، ص7.

268) المرجع نفسه، ص8.

269) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

270) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

271) المرجع نفسه، ص9.

-تعدد المعنى وانفتاح النص :

لا تتجه ضدية النفري فقط إلى المخاطرة باجتراح «ما لا ينقال»[272]، بل إلى تغيير مقاييس تقييمه أيضا . فلم تعد قيمة القصيدة عنده كامنة في «وضوح المعنى واكتمال الشكل»، بل في كونها «توحي بأكثر من معنى، وفي كونها لا تكتمل بل تظل مفتوحة »، باعتبارها «نقطة انطلاق لا نقطة وصول »[273].

بهذه الأسس، تكون كتابة النفري كتابة من يختار المجيء من المستقبل[274]. وهي كتابة سترقد زمنا طويلا، لتجد في معاول أدونيس ما يبعثها من رقادها . ومثلما كان رامبو أحد المعاول التي حفر بها أدونيس عن حياة أخرى لهذه الكتابة، مثلما كان النفري نفسه، قائما في قلب التأويل الأدونيسي لـ رامبو-مشرقيا، صوفيا[275]. بذلك، يعرف النفري كيف يمد يده من أعماق الماضي، ليصافح رامبو ، وقد التقيا في جهة ما من «المستقبل». إنها أخوة الشعراء[276].

3.1. مجلة « الثقافة الجديدة »

تفتح مجلة **الثقافة الجديدة**، بالعربية، سؤال الثقافة المغربية[277]. وهي، إذا كانت تتقاطع مع بعض اختيارات **أنفاس**[278]، فإنها تتحصن أكثر داخل خلفية النقد الثقافي[279]، من خلال الانفتاح على اللسانيات والبنيوية والتحليل النفسي . ولا بد أن مشهد (مواقف) قائم في صلب هذا الاختيار، الذي لا يطرح سؤال الثقافة المغربية إلا بغرض التنفيس عن سؤال قائم، واللحاق، من ثمة، بموكب الحداثة عبر اختزال فوارق الزمن الثقافي المشرقي إلى مجرد عناصر كمية .بهذا المعنى ستقود الثقافة الجديدة رهان التحول التاريخي الصعب للثقافة المغربية، من

272) المرجع نفسه، ص10 .

273) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

274) المرجع نفسه، ص 7 .

275) هذه العبارة تمثل عنوانا لدراسة لأدونيس، قدم فيها تأويلا صوفيا «شرقيا» لتجربة رامبو .وقد صدرت ضمن :
- **الصوفية والسريالية**، دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية 1995، ص من 231 إلى 255 .

276) A.Rimbaud, (œuvres) :(**des ardennes au désert**), op.Cit. p 307

277) قال محمد بنيس، في شهادته عن المجلة «شرعت «الثقافة الجديدة» في مرحلة دامت تسع سنوات، صدر خلالها ثلاثون عددا، ولم تتوقف الرحلة، إلا بأمر المنع الذي فاجأنا في 1984/1/25، بعد أن عملت هذه المجلة على بناء مسكن نظري وإبداعي، تأوي إليه كتابات قادمة من كل الجهات لتتحاور بينها».
-حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية1988، ص196 .

278) صدرت «أنفاس »، في بداية 1966، بإدارة الشاعر عبد اللطيف اللعبي . ويقول محمد بنيس عن جماعتها : «فيما كانت الثقافة المغربية، بالعربية، معوقة ببنيتها التقليدية، برزت جماعة . **أنفاس** بالفرنسية .في الستينيات، من خلال مشروع عنيف لتحديث الثقافة المغربية ...شعر .تشكيل .معه طرح ما كان مسكوتا عنه .أنفاس جمالية معارضة .ونقد الذات أو نقد الأخر سمة هذه الجمالية المتوثبة ».
شطحات لمتصف النهار، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى1996، ص 151 .

279) يقول محمد بنيس في شهادته عن **الثقافة الجديدة** بمناسبة مهرجان الثقافة المغربية المنظم من قبل مدينة غرنوبل الفرنسية، آيار 1989 : « صدرت **الثقافة الجديدة** في نهاية 1974، وهي بذلك تنتمي لفترة زمنية أخذ فيها الفعل الثقافي، مغربيا وعربيا، يتوجه نحو نشر وترسيخ معرفة نقدية، تشمل الحقول الثقافية والممارسات الأدبية والفنية بغاية تقريب المسافة بين الأوضاع الاجتماعية ـ التاريخية ومختلف أنماط الرؤيات والأدوات والأجهزة المفاهيمية التي تبتغي معرفة هذه الأوضاع وتغييرها ».
حداثة السؤال، مرجع سابق، ص195 .

وضعية النص الصدى إلى وضعية النص الأثر [280]، مفسحة للزمن الثقافي ومفاجآته إمكانية تفكيك المركز وإلغاء المحيط .

1.3.1 . مصاحبات عنوانية

صدر العدد الأول من **الثقافة الجديدة** في خريف 1974، مصحوبا بعنوان فرعي يخبر عن كونها «مجلة فكرية إبداعية »، تصدر «مؤقتا أربع مرات في السنة»، تحت إشراف هيئة تحرير تتكون، من الشاعر محمد بنيس المدير المسؤول ، والقاص مصطفى المسناوي المسؤول عن التحرير . وهذه كلها مصاحبات نصية، تخبر أن المجلة، بالرغم من انتصارها للمحتمل الشعري الحداثي، فهي لن تجعل من سؤال الشعر، خاصة في أعدادها الأولى، إلا أحد الانشغالات المشدودة إلى الهم الثقافي والإبداعي العام . وربما أدركت المجلة، في شخص مديرها المسؤول الشاعر محمد بنيس، أن المجتمع الثقافي المغربي، في بنياته التحتية والفوقية معا، لم يكن مهيئا بعد لاستقبال مجلة متخصصة في الشعر، وكل خطوة في هذا الاتجاه ، كانت ستغامر ربما بمقروئية المجلة، وتحكم على مشروعها التحديثي بالتردد . إن الثقافة المغربية كانت بحاجة إلى مساءلة نقدية نوعية، تدفعها أكثر نحو الانخراط في مناخ الحداثة، كما أشرعته مجلات عربية مشرقية تأتي في مقدمتها **مواقف** . وهذه المساءلة قادتها مجلة **الثقافة الجديدة**، بجسارة «جماعة أحست منذ بداية السبعينيات بأن إنتاجها يتكامل ويتحاور، وهي بحاجة لمكان للقاء ، يمنحها فرصة تطوير إنتاجها وممارستها الثقافية [281]» . وستكشف هذه الجماعة، خاصة عن جيل من الشعراء، الذين احتضنت المجلة ومنشوراتها الشعرية اللاحقة (سلسلة الثقافة الجديدة)بعض نتاجهم الشعري . وإذا كانت المجلة، لم تفرد للشعر في أعدادها الثلاثة الأولى إلا مكانا شعريا متواضعا، فإن النصوص الشعرية الأربعة التي طلت علينا ضمن مواد تلك الأعداد، هي من توقيع أسماء ستصبح أهم رموز جيل السبعينيات [282]، بل من بين أهم رموز الشعر المعاصر بالمغرب . وضمن هؤلاء، سيبرز صوت محمد بنيس، كأحد الأصوات الأكثر دينامية، التي ستحيط ممارستها النصية بممارسة تنظيرية توجه المحتمل الشعري وتسائل أعطابه وميتافيزيقاه في المغرب والمشرق، انطلاقا من إدراك نافذ لأهمية السؤال في تحرير الخطاب الشعري، وفي تأسيس شعرية عربية مفتوحة لا تكون مشرقية أو مغربية، ولا

---

280) المصطلحان «نص الأثر » و «النص الصدى » من إبداع محمد بنيس، ويشتغلان عنده في علاقتهما بمصطلحي «المركز والمحيط » . يقول محمد بنيس «إن المركز الشعري هو الذي أنتج إلى حدود السبعينيات، نموذج التحديث الشعري، وقد هاجر هذا النموذج من المركز إلى المحيط، ومن ثم نصطلح على هذا النموذج بالنص الأثر .أما النص الذي أنتجه شعراء المحيط الشعري (ومنه المغرب)باللغة العربية الفصحى، فهو الذي هاجر إليه النص الأثر، وبذلك نصطلح عليه بالنص الصدى .ومع نهاية السبعينيات وبداية الثمانينيات ستتغير أوضاع الانتاج الشعري في المحيط والمركز الشعريين ».
التقليدية، مرجع سابق، ص28 و 29 .

281) **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص 195 .

282) هذه الأسماء هي : محمد بنيس، عبد الله راجع، أحمد بلبداوي، محمد بنطلحة.

إمساكا بنظام ثابت ولا زمني [بل] بحثا متجددا، مغامرة تقف باستمرار على حدود الخطر [283].

لن نتعجل الآن استحضار هذه اللحظة التي ستحمل **الثقافة الجديدة** في عددها التاسع عشر (1981) أولى علاماتها القوية (بيان الكتابة لمحمد بنيس). وسنترك للقراءة فرصة إعادة بناء المشروع التحديثي للمجلة، الذي لم يكن، بتعبير محمد بنيس نفسه، «ناضجا وواضحا في التفاصيل، ولم يكتسب بعد ما يسمح له بالفصل في القضايا النظرية الكبرى [284]».

إن إعادة البناء تستدعي، بالمقابل، التعجيل بقراءة المصاحبات النصية للعدد الافتتاحي للمجلة، ويأتي في مقدمتها الخطاب الاستهلالي، وذلك بغرض الوقوف على المقترح التحديثي للمجلة. أي على ذلك الذي وجدته مناسبا وضروريا لجعل الثقافة المغربية خطابا ثقافيا جديدا.

2.3.1. الخطاب الاستهلالي

تتوجه المجلة، بعد فهرس الموضوعات، بخطاب استهلالي إلى مخاطبها بعنوان «مقدمة للقارئ». خطاب يستعيض عن التوقيع الشخصي (الذاتي) بتوقيع المجلة ذاتها. ويأخذ هذا الخطاب بشكل عام، وضعية بيان تبرر المجلة، في ضوئه، حدث ظهورها في الساحة الثقافية المغربية، وتحدد فيه رهانها ومجالات اهتمامها وتدخلها، مثلما تحدد فيه منهجها وطرق تعاملها مع القضايا والظواهر التي يفرزها الواقع المغربي، في خصوصيته أو تقاطعاته مع الواقع العربي.

تنطلق **الثقافة الجديدة** من حقيقة كون الثقافة المغربية فكرا وإبداعا تعيش في «أزمة[285]» ويشخصها الخطاب الاستهلالي كالتالي:

«ثقافتنا منفصلة عن الواقع، لا تنطلق منه ولا تتفاعل معه. ثقافة شقية بوعيها الزائف، تدور حول نفسها وتجتر انهزاميتها وشقاوتها، مما دفعها لتقف ضد سير التاريخ، واندفاعه المتتالي نحو محوره المشرق [286]».

وتتخذ هذه المقاربة معقوليتها من تصور غائي للتاريخ يتجلى فيما تنشره من ظلال ماركسية، فيما هي تجتهد لتشخيص الأزمة، ومنح البصر والأصابع تلك « الحدة اللازمة لإدراك منحى التاريخ [287]»، حتى يتمكن « المثقف العضوي من أن يتقدمه ويدفعه إلى الأمام [288]».

من وعي أزمة الثقافة المغربية في خصوصيتها، أو باعتبارها جزء من أزمة الثقافة العربية، انطلق مشروع المجلة «من أجل التغيير والخلق-تغيير الإنسان المغربي العربي وخلقه من جديد، ليدخل حدود إنسانيته المغتالة»، وذلك من خلال «خلق بديل» يطرح إشكالية الواقع

283) التقليدية، مرجع سابق، ص55.
284) **حداثة السؤال**، مرجع سابق، ص195.
285) **الثقافة الجديدة**، العدد الأول، خريف 1974، ص 3.
286) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
287). **الثقافة الجديدة**، العدد الثاني1975، ص 7.
288) **الثقافة الجديدة**، العدد الأول1974، ص 4.

الثقافي، ويتجاوزه عبر نقاش ديموقراطي، يساهم فيه كل مثقف يؤمن بضرورة «الخلق والتغيير[289]». وهي ذات المبادئ التي عبرت عنها **مواقف** في عنوانها الفرعي (الحرية، والإبداع، والتغيير)، أو في الاستهلال الذاتي لعددها الافتتاحي، رغم نزعته التدميرية المميزة واستعاراته النارية المتفجرة استشرافا ونبوة، اختراقا وتجاوزا.

من هذا الأفق النقدي، الفكري والإبداعي، تأخذ **الثقافة الجديدة** شرعيتها كعنوان لثقافة «بدأت تطفو على الساحة الوطنية، ولكن في نوع من التشتت وعدم التبلور المتكامل» وسيكون وجود المجلة فرصة لتجميعها ودفعها نحو عامل مترابط [290]. بهذا المعنى تكون **الثقافة الجديدة** مجلة «جيل الفجع» [291]، الذي تبنى « المنهج العلمي للكشف عن ثقافة فاعلة مغيرة متقدمة نحو المستقبل[292]».

ولم يكن مطلب دفع التاريخ إلى الأمام، صادرا عن موقف مضاد من التراث. والمجلة في خطابها الاستهلالي، إذ تؤكد تحررها من هوس الماضي ، فهي تشدد في الوقت ذاته على ضرورة العودة إلى التراث، في جميع مظاهره، لدراسته ومناقشته وفق المنهج العلمي الصحيح، وذلك لكي تأخذ منه ما سيعطي تدفقها طاقة هائلة من التوهج، لكسب رهان المستقبل[293].

مجالات المجلة هي الفكر والإبداع، وهذا ما يشير إليه عنوانها الفرعي ويؤكده خطابها الاستهلالي أيضا. وهنا يأخذ الشعر مكانه إلى جانب التاريخ والفلسفة والتشكيل والقصة والسينما والمعمار، بل والأدب الشعبي، بعد إفراغه من كل احتمال فولكلوري يبعده عن مفهوم التعبير كما حدده عبد الله العروي [294]. إنها مجالات مفتوحة أمام جميع المساهمين، شرط تقيدهم بمبدأ الخلق والتغيير وبالأفق العربي الذي لا تريد المجلة للهاجس الثقافي المغربي أن يكون حجابا له، خشية السقوط في بركة الإقليمية [295]. وهو الأفق الذي يغتني بالانفتاح على المشهد الثقافي الكوني.

3.3.1. أرضية المشروع

تم تذييل العدد الافتتاحي للمجلة بـ «أرضية المشروع كوثيقة تأسيسية بعنوان شروط الوعي بالظاهرة الثقافية في المغرب». وأرضية المشروع هذه، تنطلق من ملاحظات وأفكار

289) المرجع نفسه، ص 3 و 4
290) المرجع نفسه، ص 4.
291) **الثقافة الجديدة** (مقدمة للقارئ)، العدد الثالث 1975، ص 9.
292) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
293) **الثقافة الجديدة**، العدد الأول، ص4.
294) يؤكد عبد الله العروي أن العمل الفولكلوري- الموسيقي والتشكيلي والأدبي- يشترك في الدونية التاريخية للبنية الاجتماعية التي تلده، ويستمد منها حقيقة قيمته. وبالعكس فإن العمل التعبيري يهدف إلى تعويض هذه الدونية بالتعبير ذاته، أي ببلوغ الوعي. عبد الله العروي، **الإيديولوجيا العربية المعاصرة**، مرجع سابق، ص153.
295) **الثقافة الجديدة**، العدد الأول 1974، ص 4.

ومواقف، عرفت إعادة صياغتها [296] في الخطابات الاستهلالية للعدد الأول والثاني والثالث، باختلاف فقط في بعض التفاصيل ونقط التشديد. وقد جاءت كلها بعنوان مقدمة للقارئ.

تنطلق أرضية المشروع من ملاحظة أزمة الثقافة المغربية، بالرغم من بعض التطور الكمي الذي عرفته حديثا. تطور ينبغي وضعه تحت محك المساءلة والتقييم، لأن الذي يحدد التطور الثقافي برأيها هو كيفه ومنهجه، وليس كمه وتراكمه[297].

والمجلة مقتنعة في هذا السياق أن «علاقات الإنتاج السائدة، تفرز مضمونها ثقافيا بأساليب مختلفة ومتباينة» [298]، ومن هنا تأتي ضرورة تقييم الإنتاج الثقافي بكامل الجرأة لإبراز «مساره وطبيعته، لأنّ ذلك بالضبط هو الذي يشرح إلى أي حد يمكن للعامل الثقافي، في مجتمع متخلف، أن يساهم في تشكيل التطور» [299]. من هذه الأرضية، انطلق مشروع المجلة في منتصف بداية السبعينيات، معبرا عن رغبة اليسار الثقافي في تأسيس ثقافة التحرر والنقد والتقدم.

4.3.1. المحتمل الشعري والتوقيع المضاعف

لم تنشغل المصاحبات النصية للأعداد الثلاثة الأولى من المجلة بسؤال الشعر. غير أن العدد الأول عرف نشر مادة للطاهر بنجلون، بعنوان «الشاعر منصت للشعب» اختتم بها فهرس الموضوعات مواده، قبل نشر وثيقتي **اتحاد كتاب المغرب** و**الثقافة الجديدة**.

لن نغامر باعتبار هذه المادة بمثابة بيان شعري للثقافة الجديدة، ونحن نعلم أن «المقالات التي تنشر في المجلة تعبر عن رأي كاتبيها». غير أننا، لن نكون محايدين أمام بعض الدوال التي تستدعي منا قراءة ذكية تلم شتاتها، في اتجاه بناء تأويل يؤسس لها وضعا اعتباريا جديدا. وهذه الدوال بعضها مستمد من المادة ذاتها، وبعضها الآخر مستمد من مصاحباتها. وهي كالتالي:

1. الطاهر بن جلون شاعر مغربي عربي، رغم اتخاذه الفرنسية لغة للتعبير.
2. عنوان المقالة «الشاعر منصت للشعب» له لهجة البيان.
3. محمد بنيس مترجم المقالة، يأخذ توقيعه وضعية اليد الثانية التي توجه التأويل، نحو خدمة حداثة لشعر العربي المعاصر بالمغرب.
4. نشر المادة بالعدد الافتتاحي من المجلة.
5. الإحالة على «العرب» و«الشاعر العربي»، والاستفادة من تنظير أدونيس للشعر والقصيدة.
6. الانطلاق من عقيدة التحرر وتغيير الواقع وخدمة التقدم.

---

296) بالإضافة إلى إعادة الصياغة هذه، صدرت المجلة عددها التاسع بمصاحب نصي بعنوان الثقافة الجديدة: توجيه وممارسة، وذلك بغرض تحصين التجربة التي أصبحت شعار مرحلة ثقافية. **الثقافة الجديدة**، العدد التاسع 1978، ص من 4 إلى 8.

297) **الثقافة الجديدة**، العدد الأول 1974، ص 87.

298) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

299) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

تتضافر كل هذه الدوال لتهيئ لمقالة بن جلون وضعا اعتباريا آخر، يدعمه التوقيع المضاعف والسياق الثقافي الجديد، أي سياق المجلة كرهان للتغيير والخلق. ومن هنا تصبح المقالة مقيدة بالإجابة عن بعض الانتظارات الشعرية للمرحلة، التي تعمل الثقافة الجديدة على المساهمة في صنع ملامحها.

يمكن أن نستخلص من مقالة بن جلون الأسس النظرية التالية[300]:

1 ـ الشعر حقيقة ثورية.

2 ـ اللغة الشعرية متعدية و القصيدة تعبير عن الحياة بلغة جديدة هي غير لغة الطبقة المسيطرة.

3ـ الشعر مرتبط بالحياة و القصيدة يجب أن تكون الحياة نفسها، في حقيقتها الأساسية.

4ـ الخيال، خيالنا طاقة كبيرة من الوجود والواقع وهو أهم من حياتنا اليومية المفرغة.

5ـ الواقع هو أيضا واقع الأحلام والأهواء.

6ـ المعنى بناء، يقوم على التفاعل بين القصيدة المفتوحة والقارئ.

بهذه الأسس يحتل هذا التوقيع المضاعف مكانه ضمن شجرة نسب الشعر المعاصر، فنجد فيها صدى لتنظيرات يوسف الخال وأدونيس، من حيث التوكيد على الموقف التعبيري، وعلى المعنى الشعري اللاحق والمتعدد، مثلما نجد فيها صدى للموقف النظري الرمزي والسوريالي، من حيث التوكيد على طاقة الخيال وعلى واقع الأحلام والأهواء. هذه الأصداء، وأخرى غيرها، تجعل هذا التوقيع المضاعف معبأ بدوره «بمفهوم التقدم كمفهوم محوري يتكامل مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال»[301].

بهذا الحضور المتشعب، أمكن لمختبر المجلات كمحيط نصي بلورة ملامح المحتمل الشعري المعاصر. ومثلما كان للمصاحب النصي الاستهلالي أو التصديري ما يكشف للمختبر الشعري عن أسسه المشتركة، في صيغة برنامج شعري وثقافي تحديثي، مثلما كان للتوقيع الشخصي ما يثبت السمات الفردية لملامح المحتمل الشعري، وهو يجرب الانتقال من رهان القصيدة الجديدة إلى رهان الكتابة. وقد كان للآخرَ الشعري، متجسدا تحديدا في رمزية الشعر الفرنسي وفي الشعر الغربي عموما، ما هيأ للشعر المعاصر، ليس فقط إمكانية البحث عن محتملاته الحداثية، بل أيضا الانخراط في حفريات شعرية تراثية، يصبح معها لمفاهيم اللغة الشعرية والتجربة الحياتية والرؤيا تجاوباتها الشعرية والنظرية مع الشعر المحدث والكتابة الصوفية. ولنا في وضعية البيان كمحيط نصي، في الفصل الموالي، ما نستكمل به عناصر بناء المشهد التنظيري، خاصة ومختبر المجلات يمثل غالبا إحدى فضاءات تبلور ونشر البيان كجنس خطابي مخصوص.

---

300) المرجع نفسه، ص 80، 81 و 82.

301) **مساءلة الحداثة**، مرجع سابق، ص 160.

الفصل الثاني

وَضْعِية المُحيط النَّصي : البَيَانات

يتقدم مختبر المجلات باعتباره مختبر بيانات أيضا . فهي إحدى فضاءات التبلور والتدوين التي يطل عبرها البيان ناسجا علاقة معقدة بـ المعرفة والسلطة والرغبة [1] كـأقـانيم ثلاثة، تشرط تدخله العنيف في حقل المؤسسة، بغرض تفكيك هوية وبنينة أخرى داخل سياق تاريخي محدد.

يتشكل متن البيان، في البحث، من ثلاثة توقيعات أساسية : «بيان الحداثة» لأدونيس (1979)، صدر ضمن كتاب **فاتحة لنهايات القرن** [2]، ودعمه، بعد ثلاث عشرة سنة بخطاب تكملة وقعه بباريس (1992)، ثم «بيان الكتابة» لمحمد بنيس (1980)، صدر بالعدد 19 من مجلة **الثقافة الجديدة** (1981) ، ثم بيان «موت الكورس» لقاسم حداد وأمين صالح (1984) . وقد جمعت هذه التوقيعات، فيما بعد، في **كتاب البيانات** ضمن سلسلة (دفاتر كلمات) الصادرة عن أسرة الأدباء والكتاب بالبحرين، وقدم لها الناقد التونسي محمد لطفي اليوسفي .

إن متن البيانات، وقد استقرّ منذ 1993 بين دفتي كتاب، لا يعبر فقط عن الاسترداد المؤسساتي الذي يمتص الفعل ويحول البيان إلى مادة أكاديمية، بل يوجه أنظارنا أيضا إلى المظهر المتحول للبيان، بانتقاله هذه المرة من فضاء المحيط النصي إلى الفضاء الداخلي للكتاب. بل إن هذا الانتقال غير من الوضع الاعتباري ذاته للبيان كنص مواز، بحيث تحول إلى متن يحتل مركز الكتاب، ويسيجه مصاحب نصي عبارة عن مقدمة غيرية بعنوان «الكتابة لعبة غواية لا تنتهي»، موقعة من قبل محمد لطفي اليوسفي، ومصدرة بفقرة صغيرة، من **هكذا تكلم**

---

1) Introduction à l'analyse des manifestes, **Littérature**, N° 39, op, Cit, p 5

2) يقدم الكتاب «بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة» افتتحها أدونيس بـ «بيان 5 حزيران1967» وهو بيان يواجه الهزيمة من خلال إعادة رسم دور المفكر العربي، وإعادة تحديد دور الفن .أنظر : أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى 1980 .

زرادشت لنيتشه . وبذلك يكون نيتشه أول صوت فلسفي يتكلم في كتاب البيانات، ليؤكد أن «المبدع لا يتخذ له رفاقا إلا ممن كانوا مثله مبدعين»، وأنه يتخذهم ممن يحفرون سننا جديدة على ألواح جديدة[3] . بهذا التصدير يكون المقدم قد حدس الأساس الفلسفي الموحد للذوات المتلفظة في هذه البيانات، والمحرك لها باتجاه صنع لحظة خاصة بالبيان «لحظة التقاط الوعي التغييري الذي يستهدف الارتقاء إلى الفعل[4]»، من خلال تعاقب «زمن الاستدعاء النقدي» و«زمن العرض اليوتوبي» في بنية خطابه.

إن البيانات المعروضة في هذا الكتاب، هي ما سنعتمده في التحليل، بعد استكمال عناصرها، من خلال الانفتاح على حواشي «بيان الكتابة» وعلى بيان «الكتابة وتمجيد الماء» لمحمد بنيس[5] (1991)، الذي يمثل لحظة مهمة في تنظير الكتابة العربية. وكل هذه البيانات، بالرغم من خصوصيتها بالنظر إلى شعريتها كخطاب، فهي تنطلق من الهواجس ذاتها للمحيط النصي المنشغل، في سياق الشعر المعاصر، بالإجابة على السؤال الصريح حينا والمضمر أحيانا: ما الذي يجعل من الشعر والكتابة في الثقافة العربية المعاصرة خطابا حداثيا؟ سؤال يظفر بجوابه الممكن، في تفاعل مع سؤال المصاحب النصي، بمختلف أجناسه الخطابية: ما الذي يجعل من نص كتابا شعريا حداثيا؟ بهذين السؤالين المتكاملين، يذهب النص الموازي نحو طرح ما له اعتبار في بناء النص الشعري المعاصر، وتنظيره وتهييء تداوليته في مجتمع القراءة بمختلف طبقاته.

1 . بيان الحداثة – أدونيس

لأدونيس وقفات تنظيرية مهمة، على امتداد تجربته الشعرية المنطلقة منذ منتصف الخمسينيات إلى تجربة «الكتاب» كعلامة شاهقة على دينامية هذه التجربة واتجاهها نحو التركيب. وقد عرضنا في الفصل السابق، – من ضمن ما عرضناه له – لأهم الأسس النظرية التي تحكمت في صياغة ملامح المحتمل الشعري لأدونيس في مختبر مجلة **شعر**، ثم في مختبر مجلة **مواقف**. وقد رأينا إلى مشروعه الشعري، وهو يختبر الانتقال من رهان كتابة قصيدة جديدة إلى رهان توقيع كتابة جديدة، بكل ما استتبعه ذلك من محو للحدود بين الأجناس الأدبية، والانطلاق من النص كفضاء، واعتبار القارئ منتجا آخر للنص[6] .

لن نعيد ما رصدناه سابقا. وما أصبح بيانا للكتابة عند أدونيس في **صدمة الحداثة**، أهم فقرة تنظيرية فيه، تمثل الجزء الأول من «تأسيس كتابة جديدة» التي كانت في البداية استهلالا ذاتيا للعدد الخامس عشر من مجلة **مواقف** . ونصادف، من جديد، الطابع الجوال للنص الموازي وانتقالاته بين داخل النص وخارجه، وبين المصاحب النصي والمحيط النصي. ووعينا

3) **كتاب البيانات**: دفاتر كلمات 1، أسرة الأدباء والكتاب، البحرين، الطبعة الأولى 1993 ص 5.

4) Le paradoxe institutionnel du manifestes, **Littérature**, N° 39, op. Cit, p 18

5) محمد بنيس، **كتابة المحو**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى1994.

6) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 48.

بهذا الطابع، يعفينا من إعادة قراءة بعض النصوص الموازية التي أعيد نشرها بدون تعديل، باستثناء تغيير السياق والعنوان. وهذا هو وضع فقرة ملامح الكتابة الجديدة، التي أصبحت جزءا من «بيان الكتابة» والتي أوردها أدونيس في سياق تنظير الكتابة وتوكيد الفروق الجوهرية بينها وبين ما سماه بالخطابة [7].

1.1. نقد الحداثة وأوهامها

في «بيان الحداثة» يأخذ أدونيس وضعية الناقد للحداثة[8]، المفكك لأوهامها والتباساتها، وللمفاهيم الدائرة في فلكها. ولا يمكن أن نقرأ في هذا الموقف الأدونيسي، بداية، نوعا من الارتداد الذي يذكر بموقف نازك الملائكة من ظاهرة الشعر الحر. إن أدونيس، مؤسس أكبر صرح نظري للحداثة الشعرية العربية المعاصرة، حدس بخبرته الشعرية، أن النص الشعري المعاصر وهو يراكم حضوره وتجاربه، على امتداد الأربعين سنة المنصرمة (منذ منتصف الخمسينيات إلى منتصف التسعينيات) كان يراكم في الآن ذاته، أوهامه والتباساته، بطريقة تستدعي تدخلا نقديا في حجم تعقد اللحظة الثقافية المعاصرة، بأهوالها المنحدرة من كل الاتجاهات. في هذا السياق نفهم مبادرة أدونيس التي تتوجه، في العمق، إلى نقد الحداثة باسم الحداثة نفسها. من هنا ينطوي «بيان الحداثة» على انثناءات تنظيرية تدقق في المفهوم، دون أن تأمن الذات المتلفظة السقوط في مزلق التناقض أو التفكيك الذاتي أحيانا، بحكم تعقد مفهوم الحداثة ذاته وانفلاته من الضبط والتحليل.

إن وضعية الناقد للحداثة، تجعل زمن الاستدعاء النقدي زمنا ناظما للخطاب في «بيان الحداثة». زمن يؤسس للحظة لا مجال معها للعرض اليوتوبي [9]، ما دام الوعي التغييري المتبلور في الخطاب لا يرتكز إلى فعل القطيعة، ولا يستهدف عموما إلا تصحيح مسار الحداثة بكيفية يخرج معها جهاز التلفظ أحيانا عن نبرته التحليلية الهادئة، ليحتد ويتخذ صيغة هجوم عنيف على منجزها جملة وتفصيلا. وبذلك يدرك البيان إحدى لحظاته النادرة المتمثلة في الدفاع عن الحداثة ومهاجمتها، من خلال خطاب يحتفي بالتناقض ويفكك ذاته باستمرار.

ينسج زمن الاستدعاء النقدي للبيان ثلاث لحظات نقدية كبرى، يهمنا أن نعرض لها في الفقرات الموالية من البحث.

---

7) بخصوص هذا الفرق، أنظر: «بيان الكتابة» ودراسة «من الخطابة إلى الكتابة» وقد صدرا معا ضمن: أدونيس، **الثابت والمتحول**، 3 صدمة الحداثة، دار الفكر، الطبعة الخامسة 1986.

8) يتحدث يوسف الخال عن الحداثة ضمن مفاهيم أخرى بنبرة من يميل إلى التنقيص من أهمية السجال والتأمل في الإبدالات الشعرية. فهو يقول "ما شأننا اليوم، مثلا، بمسألة الحداثة على أهميتها أو بمسائل اللغة وبلاغة التراث والإيقاع الموروث وغير الموروث. أما حان لنا، بعد مرور قرن على النهضة الشعرية الحديثة الفاصلة، أن ننصرف إلى المضمون، واثقين بأن المضمون ذاته كفيل أن يبدع التعبير الذي يلائمه. يوسف الخال، **دفاتر الأيام**، منشورات رياض نجيب الريس، ص361.

9) Le paradoxe institutionnel du manifestes **Littérature**, N°39, op, Cit, p 18

1.1.1. نقد أوهام الحداثة

لا يحتفي «بيان الحداثة » بلغة واصفة للبيان كخطاب مخصوص وجديد في الثقافة العربية الحديثة، بل إن مصطلح البيان لا يبرح عتبة العنوان في صيغة مركب إضافي موصول، في طرفه الثاني، بمفهوم الحداثة. غير أن وظيفة البيان التي يصرح بها العنوان تجد سندها في بنية ومقصدية الخطاب، الذي يتوجه نحو موضوعه مباشرة: «أبدأ بالكلام على أوهام الحداثة. ذلك أنها أوهام تتداولها الأوساط الشعرية العربية، تكاد، على المستوى الصحفي-الإعلامي، أن تخرج بالحداثة عن مدارها، عدا أنها تفسد الرؤية وتشوه التقييم [10]».

يوجز البيان هذه الأوهام في خمس نقط، «توهم بثلاثة منها مقتضيات التطور الثقافي، بعامة، أما الاثنان الآخران فتوهم بهما مقتضيات فنية، بخاصة [11]»:

أ. وهم الزمنية

ويتصل بتثمين المعاصرة في كل زمن، ويميل إلى «ربط الحداثة بالعصر، بالراهن من الوقت، من حيث أنه الإطار المباشر الذي يحتضن حركة التغيير والتقدم أو الانفصال عن الزمن القديم. والتقاط هذه الحركة، شعريا، أي رصدها وفهمها والتعبير عنها، دليل كاف، بحسب هذا الميل، على الحداثة [12] ». بهذا الموقف، نجد أدونيس، المسكون في هذا البيان بتوكيد الصلة بالتراث، يستكمل موقف ابن قتيبة ويمنحه مداه المعاصر. فإذا كانت القدامة، بمعناها الزمني ليست معيارا للقيمة الفنية والجمالية عند ابن قتيبة [13]، فكذلك الحداثة بمعناها الزمني عند أدونيس. لذلك لا يقيم الشعر عنده لا بقدامته ولا بحداثته بل «بإبداعيته، إذ ليست كل حداثة إبداعا، أما الإبداع، فهو أبديا، حديث [14]». هكذا تقترن الحداثة عن أدونيس في معناها الصحيح بخاصية الإبداعية. وهي بهذا المعنى بنية نصية أكثر منها استراتيجيات تأويلية مستقرة في الخارج بالرغم من أهمية القراءة في كشفها. إن حداثة الإبداع الشعري، عند أدونيس «غير متساوقة بالضرورة مع حداثة الزمن »، بل قد تكون ضده كلحظة راهنة، وقد تستبقه أو تتجاوزه [15]. بهذا التحديد يكون مفهوم أدونيس للحداثة؛ متخلصا من وهم الزمنية ومتحررا جزئيا من ميتافيزيقا التقدم التي ترى أن ما يحدث الآن متقدم على ما حدث غابرا، و أن الغد متقدم على الآن. وبتفكيك وهم الزمنية تنهض الذات المتلفظة في البيان بإعادة ترتيب شجرة الأنساب الشعرية، فيصبح امرئ القيس وأبي تمام «أكثر حداثة » من شوقي ونازك الملائكة [16].

---

10) أدونيس، بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 21.
11) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
12) أدونيس، **بيان الحداثة، كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 21.
13) ابن قتيبة، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، الجزء الأول، دار الحديث، القاهرة، الطبعة الأولى1996، ص 62 و 63.
14) أدونيس، **بيان الكتابة، كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص44.
15) المرجع نفسه، ص 22.
16) المرجع نفسه، ص 21 و 22.

ب . وهم المغايرة

ينطلق نقد هذا الوهم عند أدونيس من احتراس يرفع عن الحداثة صفة الجذرية، ويعضد الصوت الوسطي الناظم لبعض فقرات البيان، الذي يجعل من الحداثة نوعا من الاختلاف في الائتلاف[17]. يعارض البيان من هذه الناحية ما يسمي بـ«الاختلاف المفرط»، ويجد فيه موتا يحيل الإبداع، شأن النظرة السابقة، إلى «لعبة في التضاد». فالنظرة الأولى «تضاد الزمن بالزمن، وهذه تضاد النص بالنص. وهكذا يصبح الشعر تموجا ينفي بعضه بعضا، مما يبطل معنى الشعر ومعنى الإبداع، على السواء»[18]. «فحقيقة الحداثة، من هذا المنظور، تكمن في استمرار التواصل مع الماضي، مع . «لغة الكتابة الشعرية العربية، في عبقريتها الخاصة، وفي نشأتها ونموها وتطوراتها»[19]. لا مجال إذن، وفق هذا المنظور، لـ«قطيعة تدشينية»[20] ولا لحداثة شعرية تريد إنجازها، ليس كافيا ولا مقبولا أن يصنع الشاعر المعاصر «قصيدة تغاير، بموضوعها وشكلها، القصيدة الجاهلية أو العباسية لكي يكون حديثا[21]».

بهذا المعنى تكون «الحداثة كمثل أفق يهيمن بأضوائه وبأبعاده على فضاء الحاضر دون أن يمحو فضاء الماضي»[22]، وأن تكون حديثا، وفق هذه الرؤية، يقتضي أن «تحيا في بهاء القديم، وفي طاقاته الفنية التي لا تستنفد» بحسب تعبير أدونيس[23].

ج . وهم المماثلة

وهم المماثلة وجه آخر لوهم المغايرة .وبتفكيك أحدهما يتفكك الآخر . إن أدونيس، رفعا لكل لبس، يواصل إعمال آلته النقدية في هذه الأوهام بجرأة المؤمن بضرورة ممارسة النقد المزدوج.

ينطلق هذا الوهم، برأي أدونيس، من اعتبار البعض أن الغرب اليوم هو مصدر الحداثة بمستوياتها المادية والفكرية والفنية، وتبعا لذلك، لا تكون الحداثة عندهم خارج وهم التماثل معه . من هنا «ينشأ وهم معياري تصبح فيه مقاييس الحداثة في الغرب، مقاييس للحداثة خارج الغرب»[24].

ينطلق هذا الوهم من استلاب كامل، أي من «ضياع في الآخر حتى الذوبان»، ضياع يجعل هؤلاء، كما يقول أدونيس، «ينعون دائما على الشعر العربي تخلفه وتقصيره عن اللحاق بالشعر الغربي، كما ينعون على الحياة العربية إجمالا تخلفها وتقصيرها عن الحياة

17) المرجع نفسه، ص 33.
18) المرجع نفسه، ص 22.
19) المرجع نفسه، ص24.
20) la fabrique du lecteur dans les manifestes, **Littérature**, N° 39, op, Cit, p 122 et 123
21) أدونيس، **بيان الحداثة، كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 22.
22) أدونيس، **بيان الحداثة، كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص47 و 48.
23) المرجع نفسه، ص48.
24) المرجع نفسه، ص 22.

الغربية »[25]. إن الشعر الصادر عن هذا الوهم، ليس إلا «الوجه الأكثر إغراقا في ضياع الذات لشعر المماثلة مع الموروث التقليدي ». وفي كلا الموقفين، لا يكتب الشاعر ذاته الواقعية الحية «وقد وعت فرادتها وخصوصيتها »[26]، وإنما يكتب ويعيش في جسد مستعار.

د. وهم التشكيل النثري

يعتبر أدونيس هذا الوهم استغراقا في المغايرة-المماثلة .حيث يذهب البعض إلى أن الكتابة بالنثر، من حيث هي تماثل كامل مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغاير كامل مع الكتابة الشعرية العربية، إنما هي ذروة الحداثة [27]. لذلك فهم يقولون بنفي الوزن ناظرين إليه كرمز لقديم يناقض الحديث [28]. ينتقد أدونيس هذه الجذرية المتعاظمة المتكشفة، برأيه، عن وهم وجهل مضاعفين . ويرى أن أصحابها لا يدركون أن من «أسسوا الحداثة الغربية، كمثل رامبو وبودلير ومالارميه، كانوا كلاسيكيين [29]»، ولم يتح لهم التجديد في كتابة الشعر نثرا إلا بفضل تمثلهم العميق للقديم . إن ما ينبغي أن يعيه شعراء هذا الوهم، برأي أدونيس، هو أن «النثر، كالوزن، أداة، ولا يحقق استخدامه بذاته، الشعر »، ولا يمنح بالتالي أي امتياز حداثي[30].

هـ. وهم الاستحداث المضموني

يتصل هذا الوهم باعتقاد البعض «أن كل نص شعري يتناول إنجازات العصر وقضاياه هو، بالضرورة نص حديث»، مثلما يتصل بصدور آخرين في شعرهم عن « بعض النظرات المذهبية الإيديولوجية» [31]، معتقدين، عن وهم، بأنها المدخل السحري لاستحقاق الحداثة. وإذا كان وهم التشكيل النثري انطلق أساسا مع الشعر المعاصر، فإن وهم للاستحداث المضموني انحدر من «عصر النهضة » الذي سبق لأدونيس أن اعتبره مجرد «فراغ أو تجويف داخل التاريخ الثقافي العربي [32]. وهو وهم يستبدل مدونة الأغراض الشعرية الجاهزة بالنسبة للتقليدية، بمدونة الموضوعات العصرية الجاهزة بدورها، مكرسا بذلك أسبقية وحداثة الموضوع وفصلا لا شعريا بينه وبين الشكل.

هذا إذن هو مشهد الأوهام الخمسة التي استأثرت بالصفحات الأولى للبيان، والتي وجد أدونيس أنه «لا يصح الكلام على الحداثة الشعرية العربية إلا بدءا من نقضها وإبطالها»[33] أوهام ستستمر في اختراق خطاب الحداثة، بتضافر مع التباسات تجعل منها، في المجتمع

25) المرجع نفسه، ص 22 و 23.
26) المرجع نفسه، ص23.
27) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
28) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
29) المرجع نفسه، ص 49.
30) المرجع نفسه، ص23.
31) أدونيس، بيان الحداثة، كتاب البيانات، مرجع سابق، ص24.
32) المرجع نفسه، ص 33 و 34.
33) المرجع نفسه، ص24.

العربي، إشكالية معقدة. التباسات سيحصرها أدونيس ضمن خطاب التكملة (باريس1992) في ثلاث نقاط [34]:

- الالتباس التأويلي المرتبط بثقافة الوحي.
- التباس الخصوصية والأصالة والأصل.
- التباس الهوية ومفهوم الآخر.

وتتصل كل هذه الالتباسات بالصراع حول تحصين تأويل ضيق وثابت لمفهوم الهوية، منظورا إليها كخصوصية وتطابق مع ثقافة الوحي، ولمفهوم الآخر منظورا إليه كاختلاف «متوحش» يهدد استقرار الهوية وتطابقها مع ذاتها. إن هذه الالتباسات التأويلية، ستفتح في خطاب أدونيس انثناءا يجعل لهجة البيان تحتد وتأخذ صفة النقد الجذري، محولة بذلك الخطاب من نقد أوهام الحداثة إلى نقد الحداثة ذاتها.

2.1.1. نقد ثنائية الشرق والغرب

يتصل نقد هذه الثنائية عند أدونيس بالرغبة في تفكيك ثنائية ميتافيزيقية مزعجة، أصبحت تأخذ مظهرا طبيعيا خادعا، بعد أن تكرست بفعل الاستعمار، وأخذت شكلها الإمبريالي-الرأسمالي مع توسعات النهضة الأوروبية [35]. ثنائية تقفز، ببنائها الإيديولوجي الصارم، في نظر أدونيس، عن حقيقة تاريخية وجغرافية اسمها : حوض المتوسط الشرقي الذي منه بدأ السؤال والبحث وجودا ومصيرا [36]، قبل أن يأخذ صيغة أجوبة دينية مع اليهودية والمسيحية والإسلام.

إن القفز عن هذه الحقيقة، في اتجاه تكريس ثنائية لم يكن لها وجود أصلي، سيأخذ دفعته الحاسمة مع توسعات النهضة الأوروبية حيث سيقع على المستوى الحضاري «انفصال» آخر بين «العقل» و «القلب»، على ضوئه «اختارت أوروبا العقل، بل «ألهته» ارتباطا بأثينا أرسطو، وبالغت في «توحيده» فوصلت إلى التقنية». وتبقى التقنية، بنظر أدونيس، متعارضة مع الإبداع بحكم أنها تطبيق مشروط بالنموذج، وقائم على الفصل بينه وبين الواقع، فيما يكون «الإبداع نموذج ذاته»، المتحرر من أي فصل بين النموذج والواقع، المادة والشكل [37]. هكذا يستدعي نقد ثنائية الشرق والغرب، عند أدونيس، استحضار ثنائيتي العقل والقلب، التقنية والإبداع. وبذلك يظهر أن نقد الثنائية، لا يتحقق إلا بإغراقها في ميتافيزيقيا أشد شراسة. وهو ما سيجعل أدونيس، يظهر في النهاية بمظهر المفكك لذاته. لن نستعجل الاستنتاج وللتحليل استحقاقه الدائم.

---

34) المرجع نفسه، ص53.
35) المرجع نفسه، ص35.
36) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
37) بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص36.

يخلص أدونيس، من جولته السريعة في تاريخ الفكر والحضارة، إلى ما يكشف عن المستوى الإيديولوجي، الاستعماري لثنائية الشرق والغرب، مستبدلا إياها بمفهوم الإنسان كأصل موحد وكاستمرار حضاري لا يتعارض مع مبدأ الإبداع والخصوصية. وفي هذا السياق يدلي أدونيس بثلاث ملاحظات :

أ- يدل تاريخ الحضارة على أن الإبداعات الإنسانية هي، جوهريا، شراكة إنسانية[38].

ب- يعيش العالم كله اليوم «في مناخ حضارة كونية واحدة» وضمنها تتحقق خصوصيات الشعوب حسب درجة حضورها الإبداعي[39].

ج- التعارض شرق/غرب، ليس تعارضا من طبيعة حضارية ومعيارا التقدم والانحطاط نسبيان [40].

بهذه الملاحظات الثلاثة، يتوج أدونيس نقده للثنائية التي تعرف كيف تتمترس خلف سمك رمزي وثقافي وتاريخي يجعلها، ليس فقط مستعصية على التفكيك، بل قادرة أيضا على مواصلة الاشتغال داخل الخطاب نفسه، مؤكدة بذلك تهافت أطروحته، جاعلة إياه يأخذ وضعية المفكك لذاته.

3.1.1. نقد الحداثة

«ينبغي التأسيس لمرحلة جديدة :نقد الحداثة[41]». بهذه الدعوة اختتم أدونيس «بيان الحداثة» قبل أن يعود، بعد ثلاثة عشرة سنة، ليؤكد الحاجة إليها من جديد في خطاب نعتبره تكملة للبيان المذكور. إنها الدعوة الصريحة التي تجعل البيان، على غير العادة، مرتبطا بزمن الاستدعاء النقدي أكثر من زمن العرض اليوتوبي [42].

إذا «كان مفهوم الحداثة يزداد التباسا»[43]. فإن الخطاب لا يملك إطرادا مع ذلك، إلا أن يزداد احتدادا. وعبارة أ«وصل كلامي إلى طرفه الأقصى» [44]. التي تتكرر مرتين في التكملة، تفصح صراحة عن نزوع متعاظم لجذرية لن تحمي البيان من مزلق الوقوع في التناقض. المزلق

---

38) يعتبر أدونيس أن «الحضارة الغربية هي، بمعنى ما، استجابة عالية للتحدي الذي طرحته الحضارة العربية-الإسلامية على أوروبا، بدءا من الدفعة التأسيسية في العالم المتوسطي-المشرقي : ما بين النهرين، ووادي النيل، وحوض المتوسط الشرقي، وهي دفعة أعطاها الإسلام طابعها الأخير، وأكملها. بل إن الحضارة اليونانية كانت استجابة أوروبية أولى لهذا التحدي».

- المرجع نفسه، ص38.

39) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

40) يرى أدونيس «أن في الغرب أنواعا كثيرة من الغرب أكثر انحطاطا من أي انحطاط مشرقي، وأن في الشرق أنواعا كثيرة من الشرق، أكثر تقدما من أي تقدم غربي»

- المرجع نفسه، ص39.

41) المرجع نفسه، ص44.

42) يرى أوكتافيو باث أن «يوتوبيات القرن الثامن عشر هي الخميرة الكبيرة التي حركت تاريخ القرنين اللاحقين. واليوتوبيا هي الوجه المعاكس للنقد .والقرن الانتقادي هو وحده الذي يستطيع أن يكون مخترع أحلام كهذه».

- أوكتافيو باث : **الشعر ونهاية القرن**، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى، الطبعة الأولى 1998، ص32.

43) بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص45.

44) بيان الحداثة (التكملة)، المرجع نفسه، ص 55 و 57.

الذي يهدد بالحد من فعاليته كخطاب يريد أن يفجر داخل النسق الذي يقدم، تناقضات منطقية، توترات بين معطيات التجربة والمعنى الذي نعطي لها [45]، والمراهنة، من ثمة، على التقاط الوعي التغييري الذي يستهدف الارتقاء إلى الفعل[46]. وهو الفعل الذي لن يكون اقل من ممارسة برنامج مستعجل، يتصل بنقد المعوقات وتفكيكها بغرض تأسيس حداثة عربية تستحق اسمها.

إن نص «بيان الحداثة»، وهو ينشر دوالا بانية لخطاب ودلالية نقد الحداثة، يفسح في كل مرة لنتوءات وانثناءات تعيد توزيع جغرافية الدوال بحسب درجة توتر الذات المتلفظة بالحداثة كموضوع نقد ورغبة في آن. وهي نتوءات وانثناءات تجعل لنص البيان أضلاعا متعددة، قد ينفي بعضها البعض أحيانا. ومن «نقد أوهام الحداثة» إلى «نقد الحداثة» سيخط البيان لذاته مسارا متقطعا، وسيكشف التحليل، في تمفصل مع ذلك، عن مفاجآت هي بعض مفاجآت الممارسة النصية للبيان كخطاب.

1.3.1.1. المقارنة ومزالقها

باستراتيجية المقارنة يتسلح البيان في نقده للحداثة. استراتيجية سيكون لها، في علاقتها بالموضوع، حافات ومزالق تشكل إحدى انثناءات البيان كخطاب. ومن داخل هذا الانثناء تنهض ثنائية الشرق والغرب مستجمعة قوتها لتشكل فضاء جغرافيا وثقافيا ومفهوميا يتحين داخله فعل المقارنة. يقول أدونيس :

«لنقم ببعض المقارنات بين الحداثة في الغرب وما نسميه الحداثة في المجتمع العربي. نشأت الحداثة في الغرب في تاريخ من التغير عبر الفلسفة والعلم والتقنية، ونشأت الحداثة العربية في تاريخ من التأويل، تأويل لعلاقة الحياة والفكر بالوحي الديني، وبالماضي إجمالا [47]».

إن ثنائية الغرب/ العرب التي تفعل الآن في خطاب واستراتيجية المقارنة، هي نسخة من ثنائية الغرب/الشرق. نسخة يسري فعلها في النص بذات الإيحاء الذي تنشره الثنائية الأصل .يربط أدونيس نشوء الحداثة في «الغرب» بتاريخ من التغير الشامل «عبر الفلسفة والعلم والتقنية» فيما يربط نشوءها في الشرق العربي بتاريخ من التأويل الفوقي الخالص الذي يؤمن استمرارية «علاقة الحياة والفكر بالوحي الديني وبالماضي إجمالا». إن تعويض الفعل التغييري، في الثقافة العربية، بالفعل التأويلي المقيد بالوحي والمشروط بسقفه يجعل من الحداثة فعلا مكبوتا.

ينتهي أدونيس من فعل المقارنة إلى مجموعة من الفروقات يمكن اختزالها في أربع نقاط[48].

45) Introduction à l'analyse des manifestes, **Littérature**, N° 39, op, Cit, p 9

46) Le paradoxe institutionnel du manifestes **Littérature**, N' 39, op, Cit, p 18

47) بيان الحداثة (التكملة)، المرجع نفسه، ص 54.

48) أدونيس، بيان الحداثة (التكملة)، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 54 و55.

- الحداثة «الغربية» مغامرة في المجهول و «الحداثة» العربية عودة إلى المعلوم.
- الحداثة «الغربية» تساؤل وشك، تعدد واحتمال. وهي نسق من القيم الإبداعية المشدودة إلى الأنا-الذات، بينما «الحداثة» العربية، يقين وتسليم، أحادية وانغلاق، وهي نسق من القيم التقليدية المشدودة إلى النحن -الأمة.
- الحداثة «الغربية» لها طابع الشمولية، فهي «قيمة ترد إليها جميع القيم، قيمة تهيمن على وعي العصر وتوجهه». بينما «الحداثة» العربية، ليست أكثر من هامش منبوذ لا يعيش إلا بفضل «التصدعات القائمة في المجتمع العربي».
- الحداثة «الغربية» دنيوة، و «الحداثة» العربية ديننة.

بهذه النقاط يتحدد الفرق بين الممارستين، فتتأكد جذرية الحداثة "الغربية "ونسقيتها، وهشاشة «الحداثة» العربية وهامشيتها، الشيء الذي يجعل منها، في صلتها بما يشرطها من أفعال تأويل الوحي، حداثة مكبوتة.

ينطوي فعل المقارنة، كما ألمحنا سابقا، على حافات ومزالق. فمبدأ الأفضلية والتقدم الذي يفعل فيه، يجعل مبدأ المقارنة يعضد معيارية الآخر (الغرب) ويحوله من وهم إلى حقيقة. وبهذا لا تتجدد فقط حيوية ثنائية الشرق (العرب) الغرب المنقودة سابقا، بل يعود أيضا وهم المماثلة [49]، ليحتل موقعا في سلم «الحقيقة» الثاوية التي تجعل من الغرب مصدرا للحداثة كقيمة كونية. وكل نزوع، في المقابل، نحو تأصيل لهذه الحداثة بجعلها «إشكالية عربية قبل أن تكون غربية [50]، أو بالدعوة إلى تقييم الشعرية العربية «استنادا إلى مقاييس مستمدة من إشكالية القديم والمحدث في التراث العربي نفسه [51]»، يتكشف عن مجرد وهم متنكر في ثنايا البيان، ليجلا في فعل نقد الحداثة وفي المقارنة ذاتها ما يكشفه وينقضه. بل وحتى خارج انثناء التنكر هذا، نجد في البيان ذاته من الملفوظات التصريحية التي تنقض مثل تلك الدعوة، حيث تعتبر «الكتابة الشعرية الفرنسية» تحديدا، مرجعيتنا الحداثية الأولى [52]، التي تم لأدونيس، في ضوء معياريتها، التعرف على الحداثة الشعرية العربية:

«أحب أن أعترف أيضا أنني لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد، وأجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفتي بأبي نواس، وكشفت لي شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام. وقراءة رامبو ونرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية-بفرادتها وبهائها [53]».

---

49) بيان الحداثة، المرجع نفسه، ص 22.
50) يقول أدونيس فيما يدعم هذا الرأي: «الحداثة في هذا المستوى ليست ابتكارا غربيا. لقد عرفها الشعر العربي، منذ القرن الثامن، أي قبل بودلير ومالارميه ورامبو بحوالي عشرة قرون. وهي لذلك، ليست «مستوردة» وليست «فطرا»، وإنما هي ظاهرة أصيلة، عميقة في حركة الشعر العربي».
- المرجع نفسه، ص32 و 35.
51) المرجع نفسه، ص35.
52) المرجع نفسه، ص 46.
53) أدونيس، **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص86.

إن ما يجهد البيان لنقضه وتفكيكه، يجد في البيان ذاته، أو في الكتابات النظرية الأخرى لأدونيس، ما يجدد حيويته وسلطته المعيارية. وعودة ثنائية الشرق والغرب، كتمثل مزعج لثنائية الذات والآخر، هي الآن عودة المنتصر الذي يعيد قراءة الذات وتأويلها في ضوء معيارية حداثة الآخر، ممثلة تحديدا في الرمزية الفرنسية.

ضمن هذا التأويل، يكون أبو تمام مثلا ممهدا «للشعر الرمزي والشعر الصافي. إنه حد فاصل: كان الشعر قبله قدرة على التعود والألفة، فصار بعده قدرة على التغرب والمفاجأة. إنه ملارميه العرب»[54]. وفي سياق القراءة ذاتها، يكون أبو نواس محررا للشعر من الحياة الجاهزة، مستلهما «جدة الزمان» و«تكون صرخته الأولى ديني لنفسي هي ذاتها صرخة العالم الحديث منذ بودلير. أبو نواس بودلير العرب»[55].

2.3.1.1. نقد تقييم الحداثة

لنقد الحداثة أضلاع متعددة. ومن ضمنها نقد البيان لأنماط التقييم نفسها التي توجه نقد الحداثة. نقد ينهض، أساسا، على خلفية رفع عن الحداثة تهمة التقليد أو الخروج على التراث. ومن ثمة فهو يستحضر قانون الحوار الثقافي الذي يجعل منها لحظة تركيب عليا (إبداعية وخصوصية). وهذا، في رأي أدونيس، «ما تنطق به الحضارة العربية، ككل. فهذا الذي نسميه الحضارة أو الثقافة العربية التي نضجت في العصر العباسي، إنما هي، في أعمق أبعادها، جسد مغاير للجسد الثقافي الجاهلي. إنه مزيج تأليفي من الجاهلية والإسلام، تراثيا، ومن الآخر-الهند وفارس واليونان تفاعليا-أي مما كان يشكل النتاج البشري الأكثر حضورا وفاعلية، بالإضافة إلى العناصر الأكثر قدما مما ترسب في الذاكرة التاريخية: سومر، وبابل، وأشور في صورها الآرامية السريانية[56]». فاستحضار هذا القانون الذي عرف تجسدات حضارية وتاريخية مختلفة لا ينبغي فقط أن يرفع عن الحداثة العربية تهمة التقليد الجاهزة، بل أن يدفع أيضا النقد المواكب لها باتجاه تبني قراءة نسقية، تكشف النسق العام لنتاجها الشعري، لتقف على نظام علاقاته، ومن ثمة تصدر أحكامها عليه. هكذا يلزم البيان القارئ/الناقد بمواجهة المستويات التالية: مستوى النظرة أو الرؤيا، مستوى بنية التعبير، مستوى اللغة الشعرية:

«يتصل المستوى الأول بما لدى الشاعر من الخاص المميز الذي يفرده عن غيره، من حيث أنه يقدم صورة جديدة للعالم الذي يعيش فيه والعالم ككل. ويتصل المستوى الثاني بما لديه من الخاص المميز أيضا في إعطاء هذه الصورة بنية تعبيرية جديدة، بالقياس إلى موروثه. ويتصل المستوى الثالث بما لديه من طاقة خاصة مميزة في أن يؤسس باللغة العامة، التي هي ملك

54) أدونيس، **مقدمة للشعر العربي**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى 1983، ص47.
55) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
56) بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص32.

الجميع، كلاما خاصا به مميزا [57]».

مستويات تتضافر (إيجابا وسلبا) لتصنع قوة القصيدة (التجربة) أو ضعفها. وبمواجهة النقد/ القراءة لها، تجعله لا يتجه فقط نحو إنتاج معرفة نقدية مبررة، تستطيع التمييز بين الإبداعية والتنميط [58]، بل يتجه أيضا، وبقوة الفعل ذاته، نحو تأسيس وضع اعتباري جديد للممارسة النقدية ذاتها، كممارسة تستحق تسمية الحديث وتساهم، من ثمة، في تجلية علامات الحداثة الشعرية والثقافية بوجه عام.

لا يمكن للنقد مواجهة هذه المستويات بطريقة «حديثة» إلا إذا نظر إليها ضمن «نظرية الكتابة الشعرية الجديدة». من هنا فهو ملزم، برأي أدونيس، بالصدور عن المبادئ، التالية [59]:

1. اختلاف مفهوم الكتابة الحديثة، جذريا، عن مفهوم الشعر المستقر تاريخيا، اختلاف يغير معناه ودوره.

2. اعتبار القصيدة بنية ونظاما من العلاقات التي «تحيل إلى مجهول» يعمل النقد على محاولة اكتشافه.

3. الرؤية إلى الممارسة الكتابية الحديثة كـ «ممارسة استباقية»، تقطع مع إيديولوجية الكتابة السائدة وتندفع نحو معانقة المجهول وما يمثل الحركة في اتجاه المستقبل [60].

4. الرؤية إلى القصيدة-النص باعتبارها «نسيجا حضاريا، شبكة /فضاء، يتداخل فيها إيقاع الذات وإيقاع العالم، وتحتضن الزمان الثقافي الخلاق».

تتقاطع هذه المبادئ، مع الأسس النظرية الثلاثة التي استخلصها محمد بنيس من قراءته للاستهلال النظري لأدونيس للعدد الخامس عشر من مجلة مواقف، والمتعلق بتأسيس كتابة جديدة [61].

1. محو الحدود بين الأجناس الأدبية.
2. النص كفضاء.
3. القارئ منتج لا مستهلك.

تنضاف هذه الأسس بدورها إلى أسس نظرية أخرى، تنتمي لمرحلة سابقة في التنظير الأدونيسي. وقد عزلها محمد بنيس في نقاط أربعة، سبقت الإشارة إليه [62].

---

57) المرجع نفسه، ص 26.

58) ترتبط الابداعية عند أدونيس بـ «خلق بنية جديدة ونظاما جديدا من العلاقات»، أما التنميط فيرتبط عنده بـ «إعادة إنتاج العلاقات نفسها: علاقة نظرة الشاعر بالعالم والأشياء، وعلاقة لغته بها، وبنية تعبيره الخاصة التي تعطي لهذه العلاقات تشكيلا خاصا». بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 26.

59) المرجع نفسه، ص 43 و44.

60) هذه الحركة تجعل الكتابة، في رأي أدونيس، «تؤسس تاريخها على الرغبة والانخطاف والرؤيا والكشف، أي على ما يخرق العادة، وبدلا من مفهومات المترابط، المتسلسل، الواحد المكتمل، المنتهي، التي توجه النقد التقليدي، تنشأ مفهومات أخرى: كالمتقطع، والمتشابك، والكثير واللامنتهي، لكي توجه المعجم الحديث». المرجع نفسه، ص44.

61) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 48.

62) المرجع نفسه، ص39.

1 .الشعر رؤيا ذات بعد فكري وروحي.
2. الشعر بناء يعتمد الوحدة.
3. الشعر إيقاع لا عروض.
4. المعنى الشعري لاحق ومتعدد.

إن تحديث الخطاب النقدي الذي يدعو إليه البيان، ضمن لحظة نقده للصيغ التقليدية في نقد الحداثة، يأخذ معناه وأهميته ضمن هذا الأفق التنظيري العام الذي اختطته لنفسها الممارسة الأدونيسية، وهي ترسم ملامح المحتمل الشعري الحداثي المتجدد، انطلاقا من الشعر المعاصر إلى الكتابة الجديدة. وعلى امتداد هذه التجربة التنظيرية الواسعة، يفصح أدونيس عن تورط أكبر في قضايا الحداثة الغربية، الشعرية والنقدية، التي هيأت له عبورا مختلفا لقضايا الحداثة العربية، انعكس على صيغ التقييم التي صاحبت حفرياته في الشعرية العربية القديمة، سواء ما اتصل منها بتجربة الشعر المحدث أو بالكتابة الصوفية.

هكذا يتساوق لدى أدونيس تحديث الممارسة الشعرية مع تحديث الممارسة النقدية [63]. ويكون نقد أوهام الحداثة متجاوبا مع نقد صيغ التقييم التقليدية، لتجاوزها نحو محتمل نقدي بنيوي، به يتدخل البيان في مؤسسة النقد المحافظة، التي تجد عادة في أسوار الجامعة حماية لاطمئنان لا يمكن أن يفضي إلا إلى الصمت أو الثرثرة [64].

بهذه التجاوبات يمضي البيان نحو التفكير في الحداثة، مميزا فيها بين ثلاثة أنواع[65]:

ـ الحداثة العلمية : وتعني « إعادة النظر المستمرة في معرفة الطبيعة للسيطرة عليها، وتعميق هذه المعرفة وتحسينها باطراد ».

ـ الحداثة الثورية: وتعني «نشوء حركات ونظريات وأفكار جديدة، ومؤسسات وأنظمة جديدة تؤدي إلى زوال البنى التقليدية القديمة في المجتمع وقيام بنى جديدة ».

ـ الحداثة الفنية : وتعني تساؤلا جذريا يستكشف اللغة الشعرية ويستقصيها، وافتتاح آفاق تجريبية جديدة في الممارسة الكتابية، وابتكار طرق للتعبير تكون في مستوى هذا التساؤل. وشرط هذا كله الصدور عن نظرة شخصية فريدة للإنسان والكون .

تنبني هذه الأنواع على خصيصة أساسية، وفقها تكون الحداثة رؤيا جديدة، رؤيا تساؤل واحتجاج : تساؤل حول الممكن واحتجاج على السائد [66]. وهي بهذا المعنى تمثل لحظة توتر وتناقض وتصادم. وصدور البيان عن هذا الوعي، يدفعه نحو مبارحة معقولية الاعتدال، التي جعلت منه سابقا ناقدا لأوهام المغايرة والمماثلة، باتجاه انثناء يفصح عن إفراط ينظر

---

63) يعتبر أدونيس أن « الحداثة النقدية : لا تنفصل عن الحداثة الشعرية ».
بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص43.

64) انتقد رولان بارت، في سياق دفاعه عن النقد الجديد وسجاله مع ريمون بيكار، الدور المحافظ للجامعة الفرنسية أنظر: رولان بارت : **النقد والحقيقة**، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى 1985، ص 10 و 15.

65) بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص28.

66) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

للحداثة كتوتر أقصى ومساءلة جذرية، لا تعود معها المغايرة، وهما بل شرطا تأسيسيا .هكذا يتقدم البيان باتجاه تفكيك ذاته باستمرار، فلا تعود الحداثة لديه هي ذلك الاختلاف في الائتلاف»[67]، بل هي الائتلاف في الاختلاف تحديدا.

بعد بسط أنواع الحداثة، يعرج البيان نحو تحديد عنصر الاختلاف فيما بينها على مستوى العلاقة بالواقع، معتبرا أن النوعين الأولين «يعنيان بتغيير الواقع مباشرة» فيما النوع الثالث (الحداثة الفنية) لا يعنى بتغييره إلا بشكل مداور. لهذا يجد البيان أن «إمكان التغيير على هذا المستوى أسهل وأسرع، وليس من الضروري أن يرتبط، عكسا أو طردا بالمستويين الأولين [68]».

إن استحضار هذا التمايز المبدئي والوظيفي بين أنواع الحداثة، يتكامل وظيفيا مع استراتيجية نقد البيان لأنماط التقييم التقليدية التي توجه نقد الحداثة، وذلك في اتجاه التهييء لاستقبال يستسيغ التفاوت الطبيعي، أي الضروري، بين البنية الاقتصادية-الاجتماعية والبنية الفنية في المجتمع[69]، وهو ما يمثل مدخلا للإقناع بأهمية الحداثة الشعرية العربية:

«هناك حداثة شعرية عربية. وتبدو هذه المفارقة كبيرة حين نلاحظ أن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد أن تضارع، في بعض وجوهها الحداثة الشعرية الغربية. ومن الطريف أن نلاحظ، في هذا الصدد، أن حداثة العلم في الغرب متقدمة على حداثة الشعر، بينما نرى، على العكس، أن حداثة الشعر في المجتمع العربي متقدمة على الحداثة العلمية-الثورية [70]».

بهذا الحكم، يتقدم البيان نحو دفاع عن الحداثة العربية سرعان ما ينقضه في فقرات لاحقة، إذا لم يكن قد نقضه بالفعل في فقرة سابقة. حكم يجعل البيان يتحرر مؤقتا من منظوره السابق للحداثة كفعل شمولي يتأسس ضمن تاريخ من التغير عبر الفلسفة والعلم والتقنية [71] وما دام ينصرف الآن لتوكيد مضارعة الحداثة الشعرية في المجتمع العربي لـ«الحداثة الشعرية الغربية»، فإنه يتخلى عن قصد (أو سهو) عن الرؤية إلى «الأسس النظرية والمبادئ العقلية الكامنة وراءها». ومن هنا تغيب عن البيان، وهو في ذلك يفكك ذاته بذاته، «دلالتها العميقة في الكتابة وفي الحياة على السواء[72]».

3.3.1.1 . بابل شعرية

يسير البيان، في أغلب فقراته، على خيط رهيف من التقييم الإيجابي للمنجز الشعري الحداثي ومن نقده والتذمر من هشاشته في آن. وبين إعلان وجود حداثة شعرية وغيابها، يفصح البيان عن التباس وتأرجح في القبول بمعيارية الحداثة الغربية ورفضها. وهاهو البيان يعود لاستدعاء الزمن النقدي بإفراط من لا يجد في الحداثة إلا انعكاسا لنظام معرفي «يقوم بكليته

67) المرجع نفسه، ص 33.
68) بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 28 و 29.
69) المرجع نفسه، ص 29.
70) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
71) المرجع نفسه، ص54.
72) المرجع نفسه، ص47.

على خطابية المعنى النهائي ومذهبيته ووثوقيته سواء في السياسة أو الثقافة أو الشعر ».[73] وإن كل خطاب، حول الحداثة العربية لا يكون مجديا، وفق هذه الرؤية، إلا إذا انطلق من نقد هذا النظام المعرفي الذي هو في العمق «دينئة للدنيا » نقد تجاوز، يذهب في اتجاه تدشين «حركة تقوم على قول ما لم يقل »، وعلى «رؤية عوالم متحررة من جميع العوائق النظرية والعلمية، في حرية تخييل كاملة[74]. إنها اليوتوبيا الموجهة لنقد جذري لم يعد يجد في نتاج الحداثة إلا بابل شعرية تعيسة بفوضاها وبلبلة قيمها :

«هناك (...) تضخم في النتاج الكتابي : كل يدعي الكتابة الأدبية-الفنية، وكل يدعي النقد والتقويم .والنتيجة هي فوضى وتخبط في الإنتاج الكلامي يؤديان إلى أن تتساوى النصوص كلها، وإلى أن يغيب التمييز بين الجيد والرديء، وبين المتفرد والمبتذل[75]».

لقد حاول البيان، في فقرة سابقة، دفع الخطاب النقدي نحو تبني مقاربة بنيوية، تواجه ثلاثة مستويات تحليلية في القصيدة. وهي محاولة تروم الخروج من هذه الوضعية "البابلية " على مستوى تقييم نتاج الحداثة . وهاهو البيان الآن لا يربط الأزمة بأزمة الخطاب حول الحداثة (أزمة تقييم) بل يجعل منها أزمة حداثة ذاتها، كفعل فوقي يفتقد إلى الجذرية والشمولية. وهو بذلك يضم صوته إلى جوقة الناقمين الذين، على حد تعبيره «ينعون دائما على الشعر العربي تخلفه وتقصيره على اللحاق بالشعر الغربي »[76].

إن البيان، غالبا، ما لا يجد صعوبة في تبني أحكام وموضوعات نقده كقيم تأخذ مقدارها من الحقيقة بتبدل السياقات النصية، وبتبدل اللهجة ودرجة التوتر المتحكمة في صياغة الملفوظات الخطابية وأحكام القيمة المعبأة بها .وهو لذلك يمكنه بسهولة، أن يزايد فيواصل كلامه إلى «طرفه الأقصى » زاعما أن « الحداثة بوصفها حركة أو جزءا عضويا من بنية الثقافة العربية والشعرية العربية، غير موجودة في الشعر العربي أو التذوق العربي أو الحساسية العربية»[77]. ومن جديد يستحضر البيان الحداثة الغربية كمرجع يؤسس عليه أحكاما معيارية تخص الحداثة العربية، متنكرا بذلك لأطروحة الخصوصية[78]، معتبرا أن الحداثة في المجتمع العربي، قياسا إلى الغرب، هي «حداثة مهربة » وأنها ليست نابعة من ذاته، من ثقافته وأصولها، وإنما من خارج[79] فهي «بوصفها مفهوما أو تنظيرا، وبشكلها العام السائد، إنما هي غربية بكاملها »[80]. هكذا يتأرجح البيان، بخصوص موضوع الحداثة العربية، بين مواقف ينقض بعضها بعضا :

73) المرجع نفسه، ص56.
74) بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص56.
75) المرجع نفسه، ص46.
76) المرجع نفسه، ص22.
77) المرجع نفسه، ص55.
78) المرجع نفسه، ص35.
79) المرجع نفسه، ص56.
80) المرجع نفسه، ص 56 و57.

1 . الحداثة «اختلاف في الائتلاف »، «الاختلاف المفرط عن تراث اللغة التي يكتب بها الشاعر هو الموت» [81] وكذلك الائتلاف المفرط.

ـ الحداثة ائتلاف في الاختلاف، «إنها التغاير: الخروج من النمطية، والرغبة الدائمة في خلق المغاير »[82].

2 . الحداثة الغربية معيار الحداثة العربية ومرجعيتها الأولى.

ـ الحداثة إشكالية عربية قبل أن تكون غربية.

ـ الحداثة العربية تقيم ضمن إشكالية القديم والمحدث وضمن عبقرية اللغة العربية.

3 . ارتباط الحداثة الفنية «بتاريخ من التغيير عبر الفلسفة والعلم والتقنية ».

ـ استقلال «الحداثة الفنية » عن الحداثة العلمية والثورية وعدم اشتراط تغيرها بهذين المستويين لأخيرين.

4 . الحداثة الشعرية العربية تضاهي في بعض وجوهها الحداثة الغربية.

ـ هناك تضخم في النتاج الكتابي للحداثة العربية.

ـ الحداثة الشعرية كرؤية تأسيسة وفاعلية معرفية كشفية غير قائمة عربيا.

تقدم هذه المواقف مشهدا صراعيا، يصوغ ما يشبه بابل نقدية يتبلبل معها مفهوم الحداثة ويضيع وسط تصورات متعارضة يفكك بعضها بعضا، في نوع من النسخ الذاتي المتنامي بتنامي فقرات البيان الأصلي وتكملته . وآخر موقف يتوج هذا المشهد الصراعي، هو الموقف الأخير المنكر لوجود حداثة شعرية عربية، بسبب من هذه الدينة التي تحول كل الفعاليات الفكرية والفنية في المجتمع العربي إلى مجرد هوامش تدور في فلك الوحي [83].

«اليوم أكرر، وأحب أن أكرر، أن لا وجود للشعر في المجتمع العربي بوصفه رؤية تأسيسية أو بوصفه شكلا معرفيا مستقلا لرؤية الوجود، وللحدس به وللإفصاح عنه . هكذا يبدو لي أن إغفالنا نقد ما يحول دون الحداثة، عنيت القراءة السائدة للوحي والممارسة السائدة له، هو الذي يسهم في تحويل الماضي إلى طقس هائل، بحيث يصبح أشبه بمحيط خرافي لا حد له، يبتلع الواقع كله، يهيمن عليه ويسيره [84]».

هاهي لهجة البيان تحتد من جديد متبنية موقفا جذريا، جاعلة من زمن الاستدعاء النقدي زمنا سيدا لا يحد من فعاليته، داخل البيان وخارجه سوى هذه النزعة البابلية التي تطبع مواقفه بطريقة لا واعية.

4.1.1. التأويل المشرقي

كل ما ينهض البيان من أجل نقده وتفكيكه، يجد في البيان ذاته ما يجدد حيويته وفاعليته، سواء على مستوى التصور أو التأويل . وإن ثنائية الشرق / الغرب لتوجد على رأس

81) المرجع نفسه، ص33.

82) المرجع نفسه، ص32.

83) بيان الحداثة (التكملة)، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 57 و58.

84) المرجع نفسه، ص 59.

القضايا، التي لا يواجهها البيان على مستوى النقد والتفكيك، إلا ليكرسها على مستوى التأويل والتوظيف، مدعما بذلك ميتافيزيقا استشراقية تفترض توزعا جغرافيا، سيكولوجيا وذهنيا، يجعل الشرق مرادفا للروح والإشراق والغرب مرادفا للعقل والتقنية. إنها الفرضية التي وجهت بعماها الميتافيزيقي أعمالا فلسفية وأخرى أنتروبولوجية رأت إلى الشرق باعتباره رمزا لفتنة اللاعقل ولمخملية متخيل الليالي، العاجز بطبعه عن إنتاج الفكر الفلسفي العقلاني المنهجي والنسقي:

«أمام الفكر الغربي يأخذك «النظام»، «النسق»، «المنهج». أمام الفكر الشرقي، تشعر، على العكس، أنك في حضرة الهاوية، حضرة السديم. الخلاق المشرقي هو نفسه سديم. لذلك تشعر إزاءه، كأنك مأخوذ بالرعب.

هكذا يرسي «الفكر الغربي» الواقع في أفق المادة، ويرسيه «الفكر الشرقي» في أفق الوحي، أي أفق اللغة / الخيال[85]». إن مقولة «ففي الأصل، لا «غرب»، لا شرق[86]»، ينقضها هذا النص الذي يضاعف ميتافيزيقا ثنائية الشرق /الغرب، بميتافيزيقا أصولها الممتدة بين السديم والمنهج، بين الوحي والتقنية، ميتافيزيقا الخصائص والقيم التمييزية الأصلية، التي لا تنحرف تاريخيا، بالرغم من اشتراكهما (الشرق والغرب) في اللحظة الراهنة في حالة الاستقالة من سؤال الوجود والمصير وانخراطهما في الآلة وأشيائها، بفعل الاستسلام «لشيطان الاستبداد» (الشرق) أو«لشيطان التقنية» (الغرب)[87]. إن هذا النقد المزدوج سرعان ما تنحل فعاليته في تصورات ميتافيزيقية، لا تكون معها الثنائية منطلقة من أساس ديني سياسي (الحروب الصليبية ثم الاستعمار)، بل، مظهرا لبحث أخوي ونزعة إنسانوية:

«في الواقع الراهن: «الغرب» هو الشكل وحشيا، يبحث عن لطافة المعنى. أما «الشرق» فهو المعنى وحشيا يبحث عن لطافة الشكل.

وجهان لمشكلة واحدة.

أخوان يبحثان[88]».

هكذا ينحل التناقض ويطفو على سطح التاريخ مجردا من عوامل الصراع، جاعلا من الشرق والغرب وجهين لمشكلة واحدة، تتلخص في بحث الشرق كمعنى عن لطافة الشكل، وبحث الغرب كشكل عن الطافة المعنى. غير أن التوحد في هاجس البحث لا يوجد حلا ظاهريا للتناقض إلا من خلال تبني ثنائية أخرى، لا تقل إزعاجا عن الأولى، وهي ثنائية الشكل والمعنى، المنحدرة من التصورات النقدية ما قبل البنيوية. واستدعاء هذه الثنائية، فضلا عن ثنائية الذات والموضوع من خلال مقولة «الغرب يتقدم في معرفة الشيء (...) الشرق يتقدم في معرفة الذات[89]». ويوجد في البيان اثناء خطابي يتجه نحو تأصيل الثنائية بإيحاءاتها

85) أدونيس، بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 36 و 37.
86) المرجع نفسه، ص37.
87) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
88) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
89) المرجع نفسه، ص 40.

الميتافيزيقية، من خلال تأصيل تأويل مشرقي للشعرية الغربية:

« الشعر الغربي الحديث، في ذرواته العليا، هو نوع من الكفاح لتجاوز الغرب-أي نوع من الانتماء إلى الشرق، أو نوع من شرقنة الغرب إن شعرية الشعر الغربي العظيم تتصل بخصائص مشرقية النبوة، الرؤيا، الحلم، السحر، العجابية، التخييل، اللانهاية، الباطن أو ما وراء الواقع، الإنخطاف، الإشراق، الشطح، الكشف[90]».

إن تأصيل تأويل مشرقي للشعرية الغربية، لا يتم إلا من خلال الاستناد إلى فرضية استشراقية تجد الشرق مرادفا لفتنة اللاعقل بكل تداعياتها المعرفية والمفهومية. وبذلك تثبت الثنائية (الشرق والغرب) التي استهدف البيان تفكيكها بإرجاعها إلى أصولها التاريخية الدينية والسياسية قدرتها على الانفلات بل التحول إلى قوة عمل موجهة، بطريقة غير مباشرة، للتصورات النظرية التي يفصح عنها البيان بخصوص موضوع الحداثة الشعرية. إن المصادر المشرقية للثقافة العربية، تكف هنا، عن أن تكون موضوع نقد تحتد معه لهجة البيان، لتصبح ضمن هذا التصور امتيازا حضاريا، تتأسس عليه تأويلات مشرقية للشعرية الغربية في نماذجها الرمزية الكبيرة. فهذه الشعرية، لم تؤسس حداثتها وفق هذه الرؤية إلا بالامتياح من «الشرق» والتمرد من ثمة على سلطة العقل وفلسفاته ومؤسساته. فبودلير مثلا كأحد صناع الرؤيا الشعرية الغربية الحديثة، يقوم فنه الشعري في أجمل مناحيه على المطابقات وهي أصل مشرقي- صوفي[91]، ويكون أعمق ما في شعر رامبو هو صراخه بحنجرة الشرق في وجه الغرب، بدءا من قوله: الذات شخص آخر، والتي هي تنويع على القول الصوفي: أنا لا أنا[92]. التأويل ذاته يصدق على نوفاليس «في قوله إن الشاعر يرى ما لا يرى ويحس بما فوق المحسوس» كما ينسحب على مالارميه «في الكهانة والنرجيسية والملائكية». بهذا المعنى كان الشرق وما يزال، يحبل بما يجدد الغرب كيانيا، أي «على مستوى الرؤيا الأكثر عمقا والتجربة الأكثر شمولا، أي الأكثر إنسانية[93]». وبهذا المعنى أيضا يكون الغرب الشعري أكثر شرقية من الشرق الشعري الذي منح الغرب معيار الحداثة الشعرية، ولم يشرع في مطاردته، مطاردة الراغب في استعادة تملكه، إلا مع الرومانسية العربية ثم الشعر المعاصر وتجربة الكتابة. والتأويل المشرقي للشعرية الغربية، هو في حد ذاته أحد عناصر لعبة استعادة التملك هذه، التي انخرط فيها البيان، مكرسا بذلك تمييزا مانويا بين الشرق والغرب، وهو التمييز الذي حافظ على حيويته وفعاليته، رغم أن البيان انطلق أساسا من قصدية تفكيكه، بكشف خلفياته اللاهوتية والسياسية.

هكذا يأخذ «بيان الحداثة»، مسار التفكيك الذاتي، ومن نقد أوهام الحداثة العربية إلى الدفاع عنها، ومن الرؤية الاعتدالية (الاختلاف في الائتلاف) إلى المنظور الجذري (الائتلاف

---

90) المرجع نفسه، ص 39 و 40.
91) أدونيس، بيان الحداثة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص40.
92) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
93) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

في الاختلاف)، ومن الرؤية النسقية للحداثة إلى الرؤية الجزئية (خصوصية الحداثة الفنية عن غيرها)، ومن رفض الثنائية الشرق والغرب وما يتأسس عليها من معيارية إلى تكريسها وممارسة التحليل في ضوء سحرها وتحت سلطتها .ب ين هذا الحد وذاك، تتحدد أكثر خصوصية زمن الاستدعاء النقدي في البيان، فيظهر موسوما بالتقطع والالتواء والمراوحة والتناقض؛ بحيث يقبع عند كل نتوء دلالي انثناءا يعارضه ويفكك دعواه.

2. بيان الكتابة ـ محمد بنيس

1.2. حفريات الصمت

لمواجهة حالة «ضاقت بصمتنا هنا في المغرب» [94]، وقع محمد بنيس «بيان الكتابة» بالعدد التاسع عشر من مجلة **الثقافة الجديدة** (1981) . وبالرغم من وضعه الاعتباري كتوقيع شخصي، فمكان صدور البيان يدل على صلته بوضعية المختبر الشعري الذي مثلته «الثقافة الجديدة»، بالنسبة للشعر المعاصر بالمغرب. هذه الوضعية تتأكد أكثر عندما نعرف قدرة البيان على استدعاء حواشيه ومحاوريه وحتى نقاده. استدعاء اتسعت له تجربة المختبر، وجعلته يحتل حيزا بالعدد ذاته من المجلة [95]. لقد استفادت وضعية المختبر هذه من تقاطع ممارسات ثقافية جديدة في المغرب الثقافي، والمتمثلة في نهوض الشعراء بإنجاز دراسات أكاديمية وتنظيرية بالإضافة إلى نهوضهم بأعمال أخرى كالترجمة والتقديم والحوار والمسارّة وغيرها من أشكال التدخل التي تتخذ وضعية المحيط النصي أو المصاحب النصي للشعر المعاصر . لقد اغتنى مختبر الشعر بالمغرب، ممثلا في مجلة **الثقافة الجديدة** ، مثله في ذلك مثل المختبرات الشعرية العربية الأخرى، بكل هذه الممارسات الخطابية التي تجعل من دراسة النص الموازي ضرورة حيوية لمعرفة ما يجعل من النص كتابا أو خطابا شعريا حداثيا.

إن إصدار محمد بنيس لبيان الكتابة [96] محكوم بوضعية المختبر هذه، كسياق شعري وثقافي شرع في طرح الأسئلة الملحة بخصوص الثقافة والشعر المغربيين. سياق أفاد بدوره من الأبحاث الجامعية أو الدراسات الحداثية التي هيأت للبيان أرضية للانطلاق، وحساسية في التقييم ومنهجا في المقاربة. ومن ثمة فالبيان لن يكشف عن محتواه التنظيري مقابل تورية

(94) محمد بنيس، بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص63.

(95) من هذه النصوص نذكر : حاشية «الجنون المعقلن» لعبد الله راجع، وقراءة «إثبات الكتابة ونفي التاريخ» لنجيب العوفي، وحاشية التشكيلي «خلخلة المعروف والجاهز» و «الشكل/الكتابة كفعل جسدي» لمحمد القاسمي .وكل هذه الحواشي صدرت بالعدد 19 من مجلة الثقافة الجديدة (1980)، «ونضيف إليها حاشية على بيان الكتابة» لأحمد بلبداوي وقد ظهرت بالمحرر الثقافي19 أبريل 1981.

(96) كتب محمد بنيس، قبل بيان الكتابة، مقدمة لترجمته لكتاب «الاسم العربي الجريح» لعبد الكبير الخطيبي وقد وقع هذه المقدمة بتاريخ مارس 1981 تحت عنوان «ملاحظات». وليست هذه المقدمة، في رأينا، مجرد مدخل لفهم العلاقة غير البريئة التي تحكمت في نقل محمد بنيس للكتاب إلى اللغة العربية، بل تمثل أيضا ما يمكن أن نسميه بنص مواز مضاعف نص مواز للنص الموازي، تربطه أكثر من وشيجة ببيان الكتابة .ولهذا يمكن أن نقرأ هذا الأخير في ضوئه، وذلك حتى نقف على شجرة نسبه الشعرية والفلسفية، وهو ما لم تنتبه إليه بعض القراءات، ومنها مقاربة محمد الماكري في دراسته الجامعية **الشكل والخطاب** الصادرة عن المركز الثقافي العربي.

شكل الخطاب، وسوف لن ينكر ذاته ككتابة وتداخل نصي، وهو من ثمة لن يشدد على نقائه الخطابي[97].

تنطلق بيان الكتابة من الرغبة في مواجهة حالة الشعر المغربي التي ضاقت بالصمت. وقد اتخذت المواجهة سابقا عند محمد بنيس، طابعا أكاديميا من خلال إنجازه لأطروحته الجامعية **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، التي سجل فيها أن:

«ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب مرت بمرحلتين، أولاهما وهي مرحلة البدايات، تمثلت في تفجير الوضعية الشعرية المتأزمة التي كان يعرفها المغرب في نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات، حيث كان نموذج الشاعر المغربي هو محمد الحلوي. وقد لعبت هذه المرحلة دورا في مواجهة النص الشعري السائد، من أجل ردعه وبناء نص شعري تحرري يعمل من أجل تحرير الفاعلية الشعرية والإبداعية عامة، عند الإنسان المغربي. وثانيتهما، وهي مرحلة الامتداد، اتسمت بالدخول في طرح إشكالية هذه الظاهرة، وفي مقدمة القضايا المطروحة إشكالية الوعي الشعري والاجتماعي والتاريخي وما صاحبه من تكرار وقصور وهو ما سمي فيما بعد بأزمة الشعر المعاصر بالمغرب[98]».

وقد خلص محمد بنيس، من خلال هذه المواجهة الأكاديمية الرائدة التي توسل فيها بمنهج البنيوية التكوينية، إلى النتيجة التالية:

«الظاهرة الشعرية المعاصرة بالمغرب من البدايات إلى الامتداد تسلك في نسجها للنص قانون السقوط والانتظار، كما أشرنا، وهو متسرب في أعماق البنية الداخلية العامة للمتن الشعري، وله علاقة وطيدة ببنية المجال الثقافي ثم المجال الاجتماعي والتاريخي، إذ أن اكتساب هذه الظاهرة الشعرية لبنية السقوط والانتظار ليس إلا انعكاسا غير مباشر للوضعية الموضوعية التي يعيشها ويعبر عنها هؤلاء الشعراء داخل الطبقة البورجوازية الصغيرة بالمغرب (...) ومن ثم فإن هذه الظاهرة لا يمكن لها أن تكون تعبيرا بقوانينها اللغوية الخاصة، عن حصيلة التجربة الاجتماعية والتاريخية لعموم الطبقات الاجتماعية الفاعلة في الواقع الملموس والعاملة على تحقيق التغيير[99]».

إن حفريات الصمت التي التزم البيان بمباشرتها محفزة، في جانب منها، بنتائج هذا العمل الأكاديمي الذي كشف محمد بنيس، من خلاله، عن قانون السقوط والانتظار كقانون عام يتحكم في بنية الشعر المعاصر بالمغرب، وله إمتداداته العميقة في بنية المجال الثقافي والاجتماعي والتاريخي. وهو القانون المتحكم، في تجاوب مع ذلك، في ما يسميه محمد بنيس بالحدود الخمسة للمجال الشعري المعاصر والمتمثلة في «الظهور المتأخر عن الشرق، وغياب

97) يخالف بيان محمد بنيس، بذلك تصور كلود لوري الذي يذهب إلى أن البيان يتفادى السقوط في شرك التداخل النصي وذلك حتى يحافظ على مبدأ الحقيقة التدشينية المؤسس للمشروعية الرمزية للبيان كخطاب، ويخالف كذلك المقولة الأخرى لكلود لوري التي تقول بأن البيان لا يجعل من نفسه بيانا إلا بإخفاء ذاته كخطاب.
La fabrique du lecteur dans les manifestes, **Littérature**, N° 39, Op.Cit, p 125

98) محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب**، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 1985، ص 390.

99) المرجع نفسه، ص 391.

التنظير، والضعف في الكم، ووضعية النقد، وأخيرا بين اليمين واليسار، إن هذه كلها تفتقد المبادرة والتحول النوعي والعمل الجماعي وفتح أبواب المستقبل، وهي من غير شك تجسيد للسقوط والانتظار، وخاصة على مستوى التخلف المضاعف والتجريب، وغياب قوانين التحول النوعي والاستقلال في عملية النشر[100]».

تشخص هذه الحدود الخمسة للمجال الشعري، في علاقتها ببنية السقوط والانتظار كبنية شعرية وثقافية موسعة لها إمتداداتها الاجتماعية والتاريخية، أزمة الشعر المعاصر بالمغرب، التي دعا محمد بنيس إلى ضرورة تجاوزها، ومن ثمة صرح في «خاتمة» أطروحته بأن «الإشكالية الرئيسية المطروحة على هذه الممارسة الشعرية هي كيفية الانتقال من بنية السقوط والانتظار إلى محاولة اكتساب بنية أرقى لها طابع التأسيس والمواجهة، حتى يصبح الشعر رائدا لما يسميه غرامشي بالكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير [101]».

بهذه الخلفية «التجاوزية» طرح محمد بنيس في «بيان الكتابة» تصورا لمحتمل شعري آخر يتصل بالكتابة كمفهوم معارض للشعر المعاصر من حيث بنيته النصية ورؤيته الاجتماعية. مفهوم يعتمد أساسا على «جدلية النص والممارسة التنظيرية [102]»، مؤشرا بذلك لرؤية مغايرة مرتبطة بأفق الطليعة الشعرية العربية [103]، ومستندة في الآن ذاته، للخصوصية المغربية. وبالرغم من انخراط البيان في عملية صياغة المبادئ، وبالرغم من لهجته الجذرية ونزعته التدميرية التي تروم احتلال حيز في مجال التبادل الرمزي، فهو لا يعتبر تصوره للكتابة فرضا لرؤية ما بل مجرد وجهة نظر تسعى إلى دفع الآخرين إلى « الارتباط بالقلق وتبني السؤال»[104] . وبين الجذرية والحوارية، بين التدمير والبناء، بين النفي والتقعيد (قواعد الكتابة)، يرسم البيان خطا متعرجا يسعى نحو تغيير مسار الشعر بالمغرب وتركيب نصوصه وفق قوانين التأسيس والمواجهة [105]، مساهما بذلك في تعميق التأمل الراهن « في إمكانات الكتابة والعلائق المحتملة بينها وبين الفرد والمجموع، بينها وبين القيم والأصول، بينها وبين الماضي والحاضر والمستقبل، بينها وبين السائد كوعي شعري[106]».

2.2. الحركة والوظائف

بالرغم من استناد البيان إلى «الخصوصية المغربية»، فهو يضع نفسه ضمن سياق المشاريع الجماعية لمفهوم الكتابة التي اجتهدت الطليعة الشعرية العربية إلى إطلاقها لبلورة رؤية مغايرة للممارسة الشعرية. وبالرغم من ميل البيان إلى نفي صفته التمثيلية لجيل السبعينيات

100) المرجع نفسه، ص322.
101) المرجع نفسه، ص391.
102) محمد بنيس، بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص70.
103) يتقاطع البيان، في تصوره للكتابة، مع بعض تصورات أدونيس التدشينية، التي تمثل جهد الطليعة الشعرية العربية في بناء رؤية مغايرة للشعر المعاصر.
104) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، المرجع نفسه، ص 70 و71.
105) المرجع نفسه، ص 72.
106) المرجع نفسه، ص 94.

وتوجهه بالنقد اللاذع لبعض منجزه الشعري [107]، فإن صدوره بمجلة **الثقافة الجديدة** كمختبر شعري، وقفنا في تحليلنا لمصاحباته النصية الافتتاحية على مشروعه الجماعي المتصل بما سمته بـ «جيل الفجع» الذي تبنى «المنهج العلمي»، للكشف عن «ثقافة فاعلة مغيرة متقدمة نحو المستقبل [108]». إن صدوره بهذه المجلة إلى جوار حاشية «الجنون المعقلن» لعبد الله راجع، فضلا عن تحفيزه لحاشية تنظيرية أخرى تتقاسم معه الانطلاق من فرضية بلاغة المكان-فهذه كلها عوامل تدعم الصفة الجيلية الجماعية التي جعلت لبيان الكتابة كتوقيع شخصي قوة جذب مفجر لحواش تنظيرية ولمقاربات نقدية وأكاديمية [109]تدل، مهما تباينت أشكال التقييم وأماكن القراءة الصادرة عنها، على حسن الاستقبال وعلى الوضع الاعتباري المركزي الذي احتله البيان في مشهد التنظير للشعر المعاصر بالمغرب وبالعالم العربي عموما [110].

إن البيان، وهو يتجه نحو تجسير صلاته التواصلية مع المتلقي-المبدع والناقد، راكم مجموعة من الملاحظات التي تخص وضعه الاعتباري منظورا إليه من داخل مقصدية الانتاج. وهو بذلك يؤسس وظيفة اللغة الواصفة التي تعضد الحوارية الداخلية للبيان، فيظهر، من خلالها، أكثر وعيا بصفته الخطابية الأجناسية، ونزعته الحوارية الخارجية [111]، التي يخاطب عبرها شعراء أندادا وقراء، والتي تجعله أكثر وعيا بوظيفته كمحيط نصي وبشروط الإبدال الشعري التي لا يمكن أن تنفصل، مهما كانت القوة التنظيرية والتداولية للبيان، عن معاناة التجريب والممارسة المادية للكتابة.

فالبيان، وهو ينتج وظيفة اللغة الواصفة التي أهملها «بيان الحداثة» لأدونيس، يتجه نحو بناء علاقة حوارية مع مخاطبيه، وهو حتى وإن كان يسعى لامتلاك السلطة داخل مجال التبادل الرمزي المرتبط بحقل الشعر المعاصر، فإنه لا يسعى إلى تحويل هؤلاء المخاطبين إلى مجرد مريدين مبشرين أو ناكرين مهرطقين [112]، بل يسعى من خلال فاعليته الحوارية إلى إيقاظ الانتباه للمكن [113]، لذلك فالبيان يصرح بأنه لا يصدر عن رؤية قمعية و لا يسلم تعاليم تمكن

---

107) المرجع نفسه، ص 70.

108) مجلة الثقافة الجديدة (مقدمة القارئ)، العدد الثالث 1975، ص 9.

109) نشير ضمنها إلى كتاب **الشكل والخطاب** لمحمد الماكري، وهو رسالة جامعية أساء فيها صاحبها تأويل نبرة البيان وكثيرا من مبادئه التلفظية، بسبب إغفاله لشعرية البيان كخطاب مخصوص، وهي الشعرية التي عالجناها ضمن فصل المحيط النصي وأجناسه الخطابية.

110)نعتبر إعادة نشر بيان الكتابة ضمن كتاب "البيانات "أحد العلامات الدالة على حسن استقباله في عموم العالم العربي، وعلى الطبيعة الجوالة للنص الموازي، الذي قد ينتقل، بحسب تبدل شروط التداول والتلقي الثقافي، من النص الموازي إلى النص، أو من المحيط النصي إلى المصاحب النصي أو العكس.

111) من نماذج الحوار الخارجي نذكر بعض ما جاء في الفقرة الأولى من الحد الأول من البيان :«هناك من يعترض. لن يقرأ ما سيشغل البياض .يقول :لسنا بحاجة إلى التنظير، نحن بحاجة إلى الشعر يقول :تقديم الشعر، إصدار بيانات، تعيين الحدود، خارج عن عادتنا. لك الحرية أيها المعترض، أما الشعر فما زالت تواجهه حالة ضاقت بصمتنا هنا في المغرب على الأقل».

- بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، المرجع نفسه، ص95.

112) يخرج بيان محمد بنيس، في هذا الموقف أيضا، عن تصورات كلود لوري .أنظر :

- La fabrique du lecteur dans les manifestes, **Littérature**, N° 39, op ,Cit, p37.

Alain meyer, le manifeste politique : modéle pure ou pratique impure **Littérature** , N° 39, op, Cit, p (113

من ممارسة الكتابة ، وأن «قوانينه وحدوده العامة تبقى عاجزة عن أن تتحول إلى أبجدية»[114] .

بهذه الرؤية الحوارية ، غير الخالصة في جميع الأحيان ، بسبب النبرة التدميرية التي تخترقها في بعض السياقات التلفظية ، يتجه البيان نحو مخاطبيه (قرائه) ، مقدما برنامجه النظري المتصل بمقترح الكتابة كمحتمل شعري لتجاوز أزمة الشعر بالمغرب ، رابطا في آن هذا البرنامج بـ :

أ - الرغبة في الوفاء للحقيقة :

«بقي اختيار واحد : الحقيقة أو الخيانة ، الاستمرار أو النكوص ، التعبير أو التزييف ، كان القرار ، فكانت الكتابة ، كانت المغامرة [115]» .

ب - الرغبة في البحث عن سلطة البداية :

«نحن في حاجة إلى البداية ، إنها السلطة التي لا تقوم الكتابة بدونها ، من يدعي هذه البداية ، يؤسسها ، يُشرعها ؟ تلك أسئلة أخرى [116]» .

بسلطة الحقيقة وسلطة البداية يتسلح «بيان الكتابة » ليفصح عن هذه الأقانيم الثلاثة التي تنسج حدوده : المعرفة والسلطة والرغبة . أقانيم تجعل المعرفي متضافرا مع الأيدبولوجي والسيكولوجي ، ينتج نوعا من «العدوان » على الحساسية الشعرية السائدة ، معه يذهب البيان نحو تفكيك هوية (السقوط والانتظار) وبنينة أخرى (المواجهة والتأسيس)[117] ، بحيث «يفجر داخل النسق الذي يقدم تناقضات منطقية ، توترات بين معطيات التجربة والمعنى الذي نعطي لها ، فيغير المنظور ويتأسس على مسلمات أخرى وقيم جديدة ، ويعطي للتجربة تلاحما»[118]

وهذه هي العناصر التي تجعل «بيان الكتابة» مرهنا لوظيفتين أساسيتين : [119] .

ـ تدشين حركة الكتابة في الشعر المعاصر بالمغرب ، عبر التفاعل مع مشاريع الكتابة التي بلورتها الطليعة الشعرية (أدونيس خاصة) ، وبالاستناد إلى الخصوصية المغربية.

ـ التوجه نحو إنجاز قطيعة مع قانون «السقوط والانتظار » الذي يحكم «ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب» والعمل من ثمة على تجاوز حدوده الخمسة .

بهذا المعنى يمثل بيان الكتابة «حقيقة قطيعة تدشينية[120] » ، مرتبطة بحقيقة كتابة تسعى لإنجازها ، بإعادة النظر في الجمالي ، الاجتماعي ، التاريخي والسياسي ، متطلعا بذلك إلى «ثورة محتملة ضمن الثورة الاجتماعية المحتملة » ، التي تعمل ، في نظره ، على «تحويل الواقع وتغييره من وضعه اللاإنساني إلى احتفال جماعي [121]» .

---

114) بيان الكتابة ، **كتاب البيانات** ، المرجع نفسه ، ص95 .

115) المرجع نفسه ، ص72 .

116) المرجع نفسه ، ص63 .

117) Introduction à l'analyse des manifestes, **littérature** N° 39, op, Cit, p 5 et 7

118) Ibid, p 8

119) هذه الوظائف (تدشين حركة ، والتوجه نحو إنجاز قطيعة) مرتبطة بطبيعة البيان كجنس خطابي مخصوص. لذلك فهي وظائف مشتركة بين كل البيانات سواء كانت سياسية أو شعرية أو فنية تصويرية .

120) La fabrique du lecteur dans les manifestes, **littérature**,N° 39, op ,Cit, p 122 et 123

121) محمد بنيس ، بيان الكتابة ، **كتاب البيانات** ، مرجع سابق ، ص 71 و77 .

هكذا يكون البرنامج النظري للبيان، منعقدا لتقاطعات فلسفية، سياسية وفنية وجمالية، تتجاوز تغيير بنية الشعر بالمغرب إلى الحلم بتغيير الوجود والبنيات الاجتماعية.[122] وبذلك يؤكد البيان خاصية مميزة لجنسه الخطابي، فهو، دائما، طوباوي بدرجة معينة.[123] وليس الاحتفال الجماعي المحلوم به إلا استعارة مقنعة للفردوس الشيوعي الخالي من الصراع.

3.2. من الشهادة إلى الكتابة

1.3.2. تخطيط تاريخي

يتوزع «بيان الكتابة» على ثلاثة حدود. يرتبط الحد الأول أكثر بزمن الاستدعاء النقدي[124]، حيث يقدم عرضا نقديا لخصوصية الممارسة الشعرية العربية بالمغرب، ممثلة في افتقادها، طوال تاريخها، إلى «فاعلية الإبداع»، الشيء الذي جعلها تتحول إلى «مادة متحفية» لا تثير اهتمام الدارسين إلا «كوثائق شبه رسمية»[125]، قد تساعد على تجلية بعض غوامض التاريخ، لكنها تبقى عاجزة عن الفعل في «مصير الإنسان» وفي «تحوله وتحرره». فشعر هذه الممارسة، كما يقول البيان، «المقدس في الكتب والمقررات الرسمية ينكفئ على موته الدائم، يختلي ببرودته وتكلسه، لا سؤال لديه ولا جواب، لا حنين ولا كشف ولا مغامرة، ركام من البلادة والعفن، صكوك الإدانة، هذه وظيفته[126]».

بهذه النبرة الغاضبة المنعكسة على البناء الملفوظي للخطاب المتنقل بحدة بين المتواليات الخبرية والإنشائية، يتم الاستدعاء النقدي لحقيقة الشعر المغربي الذي أصبحت وظيفته مع الحركة الوطنية مقترنة بمبدأ الشهادة: «الشعر شهادة. هذا ما استيقظ عليه الشعر المغربي الحديث، منذ العشرينات إلى السبعينات»[127] مع هذا المبدأ المقترن بحركة التحرر الوطني، شرعت الشبيبة في «تفجير بنية الشعر المغربي التقليدي»، مقربة الشعر من «التاريخ والممارسة»، من تفسير صوت الشعب[128]، دون أن تلغي خاصيته الإنشادية ولا جذوره البرجوازية. لكن المهم في ذلك بالنسبة للبيان أن «فورة هذه المرحلة أصبحت مكسبا شعبيا، قبل أن تكون تملكا طبقيا»[129].

وبالرغم من توكيد البيان على نوعية الانتقال الذي حققه مبدأ الشهادة للشعر المغربي، فهو يعود ليعتبر أن هذا المبدأ، رغم تقدمه، لم يستطع القطع مع تقاليد الشعر المغربي القديم،

---

122) Claude Abastado, Le «manifeste Dada 1918» : un tourniquet, **Littérature**, N° 39, op, cit, p41 et 42.

123) Introduction l'analyse des manifestes, **Littérature** N° 39, op, Cit, p 6

124) Le paradoxe institutionnel du manifeste, **Littérature** N° 39, op, Cit, p 18

125) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 64.

126) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

127) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.

128) المرجع نفسه، ص 25.

129) المرجع نفسه، ص66.

بسبب عدم تكامله مع مبدأ البحث في ماهية الشعر. وغياب هذا التكامل يعزوه البيان إلى تضافر أربعة عوامل [130].

- ظاهرة الانقطاع في الشعر المغربي.
- تأثر السابق باللاحق.
- غياب مبادرة التساؤل والتأسيس.
- غياب عنصر الصراع حول التحولات الشعرية وتعاقب الأجيال.

فهذه العوامل، وخاصة عامل الانقطاع بتمظهراته التي تشمل جميع مستويات الإبداع، غير مساعدة، في نظر البيان، على «خلق شرائط التحول الشعري». ويبقى عامل الانقطاع كعامل حاسم راجعا، في نظره، بالأساس «لأسبقية الديني قديما، والسياسي، حديثا، على الشعري في النص» [131]. أسبقية تنطلق من تلازم مسألة الحقيقة والسلطة، «حيث يعتقد الحديث السياسي أنه يمتلك الحقيقة المطلقة»، وأن كل إبداع هو مجرد تصريف لهاكأصل [132]. ومن ثمة، فالسياسي، في غياب الديموقراطية، يتجه نحو إقصاء وتهميش كل مبادرة شعرية ترغب في أن تقتسم معه حقل الحقيقة، وبالتالي السلطة، الشيء الذي يجعل الممارسة الشعرية تعيش على هامش الممارسة السياسية، لتظل مهددة بالصمت كلما استنفذت قانون الشهادة أو تمردت عليه.

يتضح، من خلال التحليل، زمن الاستدعاء النقدي الذي يتحكم في الوظيفة الخطابية للحد الأول .ويستعين البيان في قراءاته بتخطيط تاريخي شبه عام للممارسة الشعرية العربية بالمغرب، فيميز بين ثلاث مراحل :

- مرحلة الجمود : افتقد فيها الشعر فاعلية الإبداع، وتشمل مجموع الشعر المغربي الفصيح إلى حدود العشرينات.
- مرحلة الشهادة : اقترنت ببداية تفجير البيت التقليدي بتساوق مع حركة التحرر الوطني، وتمتد من العشرينات إلى السبعينات.
- مرحلة شباب السبعينات : مرحلة ورثت دون صراع تجربة الشعر المعاصر وتلونات مبدأ الشهادة، متوجة بذلك أزمة الإبداع الشعري بالمغرب، الذي تتعاقب أجياله بهدوء ودون صراع أو تنظير أو مكابدة.

وبالرغم من انتقاد البيان لشعر هذه المرحلة الأخيرة، فهو في توجهه إلى «الشعراء الشباب» [133]، الذين التف أهمهم حول تجربة **الثقافة الجديدة**، إنما يجعل من ذاته، من خلال توقيعه الشخصي وعبر تحفيزه لحواش تنظيرية أخرى، متحدثا باسم هذا الجيل المتطلع إلى تجاوز ما سماه البيان ذاته بـ«أزمة الإبداع الشعري في المغرب الحديث» [134]. أزمة تجسدت، في

130) المرجع نفسه، ص67.
131) المرجع نفسه، ص 68.
132) المرجع نفسه، ص69.
133) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص95.
134) المرجع نفسه، ص69.

مرحلة الشهادة، في خضوع الشعر المعاصر لبنية السقوط والانتظار، كبنية شعرية لها تجاوباتها ضمن بنية المجال الثقافي والاجتماعي والتاريخي.

2.3.2. مشروع الكتابة

ينشغل الحد الثاني من البيان بتركيب المغاير والانتقال من السقوط إلى المواجهة من خلال التنظير لمفهوم الكتابة، في علاقته باللغة والذات والمجتمع. تنظير يقترب من موضوعه من خلال فاعلية النقد المزدوج الذي يستهدف تفكيك المتعاليات الغربية والشرقية لأجل الانغراس ضمن مفهوم مادي للكتابة، معه «ينشبك تجدد اللغة بمتعة الذات بتحرر المجتمع»[135].

يتبلور مفهوم الكتابة، كمحتمل شعري حداثي له تجاوباته النظرية مع تصورات أدونيس، عبر التنظير لأربعة «قواعد» كبرى، تتقدم كإعلان لمبادئ عامة توجه الممارسة الشعرية المعاصرة وتجنح بها جهة تصور مادي يقرن تحرر الذات في النص وفي المجتمع، بحقها في النقد وفي المتعة. وهذه القواعد هي كالتالي:

أ. لا بداية ولا نهاية للمغامرة

نفي البداية والنهاية عن مغامرة الكتابة مقترن، ضمن هذا المبدأ، بنفي كل سلطة برانية تريد أن تحجز النص في نقطة ما. بهذا المعنى «لا يبدأ النص لينتهي، ولكنه ينتهي ليبدأ، ومن تم يتجلى النص فعلا خلاقا دائم البحث عن سؤاله وانفتاحه»[136]، في توق دائم إلى «اللانهائي واللامحدود» وفي إصرار مستمر على استقدام «لما لم يوجد بعد، للمبهم، المنسي، الممنوع، الغريب»، وهي كلها صفات أو مرادفات تقترن ببنية المجهول كمكون أساس ومشترك في التنظير للشعر المعاصر وللكتابة «الجديدة».

ب. النقد أساس الإبداع

يتخصص أكثر زمن الاستدعاء النقدي في بيان الكتابة، فلا يتصل فقط بمواجهة حالة الشعر المغربي ومبدأ الشهادة وبنية السقوط والانتظار، بل يصبح مبدأ داخليا في المشروع ذاته، أي القاعدة الثانية للكتابة. والنقد المستهدف هو النقد المزدوج الذي يروم تفكيك متعاليات الشرق والغرب معا ممثلة في الأصالة العمياء والتقنية المطلقة. إن النقد حين «يختار المتعاليات فهو يتوجه إلى الجذر»، أي لعناصر يدق خفاؤها بين شعاب النص والذات والمجتمع[137]، وهو إذ يفعل ذلك، فإنما يعيد الاعتبار للإنسان كخالق لحاضره ومستقبله، بهذا المعنى، وضمن هذا المبدأ ينجز بيان الكتابة، ولحسابه الخاص، جزءا من مشروع نقد الحداثة الذي دعا إليه أدونيس في بيانه السابق.

135) المرجع نفسه، ص94.
136) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 73.
137) المرجع نفسه، ص75.

ج . لا كتابة خارج التجربة والممارسة

بهذا المبدأ تكتسب الكتابة ماديتها فتكون تجذيرا للمعرفة وتثويرا لها، ما دامت كل المعارف الفاعلة في التاريخ ناتجة عن التجربة [138]. وأسبقية التجربة والممارسة يتقدم كمبدأ، به «تبتعد الكتابة عن قصيدة الذاكرة وقصيدة الحلم»، لتتجاوز السلفية وأيضا مزالق السريالية في إعطائها الأولوية للاوعي والكتابة الآلية والانغلاق الذاتي للفرد. إن نقد البيان للنظرية السريالية في الكتابة صادر عن الرغبة في الإفادة المناسبة من الوعي الشعري المنفتح على لا وعيه، وفي جعل الحلم منشكبا بالتجربة، ومن ثمة، «مدخلا للارتباط بالواقع المعيش، لغة وذاتا و مجتمعا [139]. بهذا الموقف النقدي تجاه نظرية الكتابة السريالية يستقل البيان بوجهة نظر تميزه عن الموقف الأدونيسي الذي يقدم تأويلا صوفيا مشرقيا للسريالية عندما يجد في كتابتها الآلية مرادفا لتجربة الشطح عند الصوفية.

لقد احتل مبدأ الكتابة، باعتبارها تجربة، حيزا مهما في التأملات النظرية لمحمد بنيس. وكانت أطروحته عن «الشعر العربي الحديث»، وخاصة في جزئها الثالث المخصص للشعر المعاصر، فرصة لإعادة التفكير بطريقة أكاديمية هادئة في مفهوم «التجربة» سواء في الثقافة العربية أو الأوروبية. وقد خلص التحليل، بعد تأمل في بعض اعترافات السياب وآراء يوسف الخال، إلى تحول التجربة إلى مفهوم نظري أساسي في الشعر المعاصر [140]، وليؤكد، من خلال مراجعة لموريس بلانشو، اقترانه في الحداثة الأدبية الأوروبية بدلالة متعددة «أكانت دلالة الحياة أم دلالة العمل الأدبي، وهي جميعها تخرج الممارسة النصية من مجال التعبير والإحساس الرومانسي، لترمي بها في بعد وجودي لا تنفك فيه الذات الكاتبة عن اختبار حالاتها والمخاطرة في هذا الاتجاه [141]».

د .لامعنى للنقد والتجربة والممارسة إن هي لم تكن متجهة نحو التحرر

تتصل هذه «القاعدة الرابعة» بمبدأ التحرر، وتأتي تتويجا لمبدأ النقد المزدوج .والكتابة، وفق هذا التصور، ترفض حيادية النص وهامشيته [142]، وتلتزم شعريا وجماليا بمناهضة الإيديولوجيا، وتحرير حساسية الإنسان ومخيلته استكمالا لتحرره الاجتماعي والثقافي .إنــه التحرر الشمولي الذي يتجنب «الثورية اللفظية» ووهم «الربط الآلي بين التحرر في النص

---

138) المرجع نفسه، ص76.
-رغم صدور يوسف الخال عن وعي نظري يرتبط بمفهوم الشعر المعاصر أكثر من مفهوم الكتابة، نجده يؤكد بدوره على عنصر التجربة، فهو يقول : «إن التجربة الشعرية الفذة تبدع الشكل الفني الفذ .من هنا ثورتنا على الأساليب التقليدية».
-**دفاتر الأيام**، مرجع سابق، ص57.
139) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص76.
140) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 235.
141) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص240.
142) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 77.

وبالنص وبين التحرر في الواقع العيني. «إن مبدأ التحرر في النص هو دحر للنصوص الأخرى السائدة، ودفع بالوعي والفاعلية والممارسة والحساسية إلى مواقع الاستبصار والنقد»[143]، بغرض فتح إمكانية تفكيك وتركيب الموجودات بصورة مختلفة منطلقة من هاجس الانخراط في حركة التاريخ[144].

هذه هي القواعد الأربعة(المغامرة- النقد- التجربة- التحرر) التي اقترحها بيان الكتابة لتجاوز بنية السقوط والانتظار في الشعر المعاصر بالمغرب. ويبدو أنها مبادئ مشتركة بين الشعر المعاصر وبين الكتابة في الشعر العربي بالمشرق. وقد استنفرها البيان مجتمعة لتشكل بنية مفهومية يتم تخصيصها بمجالات اللغة والذات والمجتمع لتركيب الكتابة كمحتمل شعري مغاير، يصدر عن بنية التأسيس والمواجهة، ويستند للخصوصية المغربية. وقد تم عرض هذه القواعد، عبر معالجة خاصة لجهاز التلفظ، فجاءت الملفوظات المتوسلة بضمير المتكلم الجمع، صارمة البناء، عنيفة اللهجة، مطلقة الأحكام.

3.3.2. مجالات الكتابة

تتصل القواعد الأربعة لمحتمل الكتابة بمجالات ثلاثة تخصص أكثر نوعية المحتمل المزمع تأسيسه بغرض تفكيك هوية شعرية وبنينة أخرى[145]. وهذه المجالات يعرضها البيان وفق التسلسل والتصور التاليين:

1.3.3.2. اللغة

ينطلق مفهوم البيان للغة من تصور يعتبر الشعر صناعة وتجربة (انطلوجية واجتماعية). صناعة «بمعنى أنه تركيب لأنساق لغوية مقتطعة من الكلام اليومي وكلام الفكر[146]». إن هذا التحديد يريد أن يكون مضادا للشعرية البيانية في صدورها عن مبادئ الخطابة والإنشاد، ويريد، في الوقت ذاته، الاستناد إلى بعض «ملامح الكتابة» التي انبثقت مع ما يسميه البيان بالتحول التاريخي وظهور النزعة الفردية، ويربط هذه الملامح بـ :

- الشعر المحدث وبلاغة النحو والدلالة.
- الشعر الأندلسي والمغربي وبلاغة المكان.
- الكتابة الصوفية وتجاوز الأنواع والتركيب بين الصناعة والحلم.

---

143) المرجع نفسه، ص78.

144) يربط محمد بنيس التحرر الشمولي بفئة اجتماعية يسميها بـ «الكتلة التاريخية ذات المصلحة في التغيير»، وهو يتفق بذلك مع أدونيس الذي يشرط التحرر بالانخراط في حركة التاريخ.
- المرجع نفسه، ص77.
- أدونيس، **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى 1980، ص 23.

145) Claude Abastado, Introduction à l'analyse des manifestes, **Littérature**, n 39, op,Cit, p 5, 6 et 7

146) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 79.
- أدونيس : **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص من 56 إلى 78.

فشعراء هذه التجارب اخترقوا، في نظر البيان، الرؤية المتعالية المتحكمة في تسييد مطلقية اللغة العربية فنقلوها إلى «مجال الغواية والمتعة، فككوا مغالقها وانتهكوا عليتها»[147].

يربط البيان اللغة بمجال معقد، فهي «ما يركب النص زمانا ومكانا، ونحوا، وبلاغة»[149]. لذلك فهو يتجه نحو اعتبار الكتابة منعقدا لتضافر ثلاثة بنيات لغوية :

أ. بنية الزمان

يعتبر البيان أن «زمان الشعر متشكل من منظومة الدواخل، إنه النفس، بكل توتراته وانبساطاته، لا يستسلم حتما لتقعيد مسبق، يتبع نسق الذات والمجتمع من ناحية، ولعبة الكتابة من ناحية ثانية»[149]. يتجه هذا التحديد نحو تدمير أسبقية العروض ليؤكد أن الربط بين الوحدات الصوتية والنحوية والدلالية تبعا لإيقاع النفس هو ما «يؤسس إيقاعا مغايرا له صيحة المغامرة وحجة التجربة والممارسة وألق الخروج»[150]. بهذا المعنى يكون الزمان الشعري، ضمن محتمل الكتابة، منعقدا لقوانين واعية وأخرى لا واعية، بها يتجه النص نحو تدمير ميتافيزيقا البداية والنهاية المقعدة لسلطة الوقفة سواء الإيقاعية أو النحوية أو الدلالية[151].

ب. بنية المكان

يتوجه البيان نحو بنية المكان يكون قد اتجه نحو استعادة بنية لغوية ملغاة من اهتمام نقاد الشعر المعاصر بالمغرب وفي عموم العالم العربي، بسبب تحكم التصور التقليدي والانحياز للكلام على حساب شعرية الكتابة[152]، وهذا الإلغاء يبقى سمة عربية معاصرة مادام بعض الأندلسيين والمغاربة القدماء وبعض الأوربيين المعاصرين وحتى الأسيويين (اليابان والصين)، قد أولوا «التركيب الخطي» عناية فائقة في بناء دلالية النص عبر بلاغة متعددة.

يذهب البيان إلى أن الشعراء العرب لم ينتبهوا إلى تركيب بلاغة المكان إلا مع ظهور مجتمع الكتابة ، وقد كانت هذه البلاغة منحصرة لديهم في بنيتين :

-بنية التناظر : وهو التشكيل «الموروث عن القصيدة العربية القديمة، ويبنى في النص على أساس التقسيم لمتساوي لأجزاء [وأشطر] القصيدة ككل، تبعا للوقفة العروضية».

-بنية التوشيح : وهو التشكيل المرتبط ببنية الموشح يستقيه النص من «طبيعة التوزيع النباتي للأبيات التي تتركب في مجموعات هي الأقفال والأبيات، وهذا التبنين للمكان له صلة

(147) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 80.
(148) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
(149) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
(150) المرجع نفسه، ص 81.
(151) يؤكد محمد بنيس على لسان هنري ميشونيك بأن الإيقاع يظل «كما الرغبة، مجهولا من قبل ذات الكتابة. وهذه الذاتية ليست هي المتحكمة فيه ولهذا يتجاوز الإيقاع البحر الشعري». **التقليدية**، مرجع سابق، ص176.
(152) **ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب**، مرجع سابق، ص 97. بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 81.

بالقديم، ولكن فصل عنه في نفس الوقت »[153].

إن تشكيل المكان في مشروع الكتابة يخرج عن نمطية هذين النموذجين المسبقين، ويجعل الخط مرتبطا بقوانين ملء /إفراغ متعددة ولا نهائية، معها «يفاجئ كل نص عينه، كما تفاجئ العين تاريخها وتكتبه »[154]، ومعها تخترق الكتابة دائرة الكلام، لتؤكد على صناعيتها وماديتها، ضمن اقتصاد نصي يحرص على «ممارسة حدود الرغبة »، بعيدا عن مسلك التشخيص وخارج شرك الحكائية أو أي إقحام لما هو «غير خطي على فضاء النص» [155]. بهذه الخصائص ينفصل التشكيل الخطي في بيان الكتابة عن خطيات أبولينير وتجارب السورياليين، مثلما ينفصل عن الخط المطبعي الذي يلغي النص كجسد ويحوله إلى مجرد «حروف باردة تسقط على الأوراق ـ البياض، يتحكم فيها سفر من اليمين إلى اليسار يختزل النص في معنى والمعنى في كلام، يمحو نشوة القراءة وتعدد الدلالة[156] ».

في سياق هذا الانفصال المضاعف، تقترن دعوة التشكيل الخطي في البيان بالدعوة إلى استرداد ملكيته للخط المغربي، يقول محمد بنيس :

«كثيرا ما كبتنا عشقنا للخط المغربي، ...حاولنا محو هذا العشق، تنويمه، بحجة تكريس وحدة الخط العربي ...كان المشرق بالنسبة لنا مصدر الحقيقة، الصواب، الخطأ، ومع صدور «الاسم العربي الجريح » و «ديوان الخط العربي» لعبد الكبير الخطيبي انفجرت العين وتاهت اليد، كان الجسد يستيقظ على ذهوله، آثارنا التي نومناها باسم الوحدة تباغتنا وتأخذنا مواربة، ولم ندرك أن الوحدة الحقيقية هي التي تنبثق عن فروقنا المتعددة، حيث ينتفي استبداد المركز »[157].

يصوح البيان، في هذه الدعوة، بمراجعه فلا ينكر ذاته ككتابة وكتداخل نصي. وهنا يجد الخطيبي، ومن خلاله نيتشه وهايدجر وماركس وفرويد وليفي ستروس ولاكان وديريدا، شرعية الكلام في بيان الكتابة. وهذا ما غاب عن انتباه محمد الماكري، فأشكل عليه بالتالي فهم حقيقة مشروع الكتابة ومفهومه للتشكيل الخطي ومفهومه المركب للذات وللخلفية الفلسفية الكامنة وراء كل ذلك.

تقترن الدعوة إلى الكتابة في البيان بمشروع شامل للتحرر من الكبت الذي يطال مجالات ثلاثة :

- الشعرية الإبداعية
- الإنسان والجسد
- الخط المغربي

---

153) مرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
154) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص82.
155) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
156) المرجع نفسه، ص83.
157) المرجع نفسه، ص85.

من هنا تجد الكتابة في الدعوة إلى استعادة موسيقية الخط المغربي [158]، إمكانية لتحرير حركة الجسد وتدمير خطاب الميتافيزيقا المتجسد في :

- استبدادية اليمين
- أصولية الشرق ومآلية الغرب
- استبدادية المعنى

غير أن هذه الاستعادة تظل مشروطة بالوعي النقدي الذي يريد أن يبقي على هذا الخط كعطاء شعبي، وأن يدمر فيه إمضاءه السلطوي، لذلك فالبيان يصرح : «نسترد هذا الخط ونسائله، نفكك أسطوريته ومتعالياته، لا تغوينا جماليته بقدر ما ننصت فيه لأثر من آثار جسدنا »[159]. إن عودة المكبوت، ممثلا في الخط المغربي، هو «تنصل من كل قطيعة مع الأنواع الأخرى من الخطوط العربية، ومع «الممارسات الخطية» خارج العالم العربي، لأن الكتابة تنبذ الانغلاق ...فيما لا تستسلم لمحو الفرق .إنها مغربية، عربية، إنسانية [160]» . إن مبدأ الخصوصية ورفض القطيعة مع المحيط العربي والإنساني العام، هو ذات المبدأ الموجه لاختيار الجغرافية الثقافية لمجلة الثقافة الجديدة، والذي أكدت عليه صراحة في الخطابات الافتتاحية لأعدادها الأولى.

ج . بنية النحو

إضافة إلى بنية الزمان والمكان سوف يتطرق بيان الكتابة إلى بنية النحو مؤكدا على أن الشعر يخترق القوانين العامة التي تبنين لغة التواصل بين الناس، وأن الإيقاع كان وما يزال مخلخلا للبنية النحوية ومنتصرا عليها في أي توتر شعري وجمالي . وليس هذا الإيقاع، في اقترانه بمشروع الكتابة، غير النفس المنظم للمتتاليات داخل النص والمدمر لسلطة اللغة ولتراتبها المانوي .يقول البيان : «فالكتابة، كقراءة تسعى لتدمير التراتب المانوي، وتصدع الترابط والتوارد الصوريين، لتشبك الخبر بالإنشاء، النفي بالإثبات، تعيد صوغ توزيع الأزمنة، تدفع بالضمائر لمحو حدودها، تعود باللغة إلى ما قبل الترقيم، ترتاح لانتفاء أدوات العطف، تعضد الحذف وترسخه [161]» . إن هذا التدمير الممنهج للنحوية ولسلطة اللغة بشكل عام، يهيئ القارئ لممارسة قراءة إبداعية تعيد بناء النص والعالم وفق مبدأ المواجهة .

بهذه البنيات اللغوية الثلاثة تنعقد بلاغة الكتابة داخل النص . وهي تنبثق مجتمعة ومتضافرة في لحظة مواجهة البياض حيث تحيا الذات الكاتبة حال إعادة التكوين وتصبح اللغة

---

158) يتجاوب محمد بنيس في حديثه عن موسيقى الخط مع تصور عبد الكبير الخطيبي الذي يقول : « إن الحركة الخطية تدفع بالدليل اللغوي إلى ما هو أبعد من ذاته، أي إلى فضاء المرسوم الذي لا يخضع إلى قوانين اللغة .ولهذا فإن الحرف المخطط ليس حرفا تماما، بل إنه بالأحرى شيء يتموضع بين الكتابة والموسيقى» .

- **الاسم العربي الجريح**، مرجع سابق، ص69 .

159) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 85 .

160) المرجع نفسه، ص 85 .

161) المرجع نفسه، ص 86 .

برمتها إشكالية [162]، فتكون الكتابة مجاهدة وافتضاضا وسؤالا مستمرا، ولعبة غامضة يقعدها الوعي واللاوعي، التقرير والتخييل، الواقع والرمز[163].

2.3.3.2. الذات

تنضاف الذات إلى اللغة لتكون المجال الثاني المتصل بالقواعد الأربعة الموجهة لمحتمل الكتابة. ويرى البيان أن هذه الذات كثيرا ما نومناها باسم الشهادة خاضعين بذلك لسلطة السياسي التي هي استمرار لهيمنة الديني على الشعري في نظام الشعرية البيانية. ويتقدم محتمل الكتابة في البيان كمجال لاستعادة الذات لحريتها ولحقها في المساءلة والمتعة والحلم والمواجهة، وهي تستهدي بمحل لتعايش الأضداد، لذلك فهي «ليست عاقلة وواعية دوما، إنها اللاوعي المندمغ في الوعي، الجنون الذي يسالمه العقل، والفوضى التي ينمطها الانضباط [164]».

بهذه الخصائص، وبأخرى غيرها، تستعيد الكتابة الاحتفال بالذات، موقعة انفصالها عن نموذج الاستعادة الرومانسي، الذي لم يستطع، بالرغم من ريادته، إخفاء مناحي تخلفه وعيه. لذلك فالبيان يحرص على أن الذات في محتمل الكتابة هي تاريخية لا ميتافيزيقية، مستوياتها الواقع والرمز والتخييل لا الإلهام والارتجال. إنها ذات تسعى نحو المعرفة لأنها منخرطة في التجربة والممارسة، وهي بذلك ذات مادية، غير محايدة [165]. محررة للجسد وفاعلة في تحديد جهة التاريخ.

3.3.3.2. المجتمع

بعنصر المجتمع تكتمل المجالات الثلاثة المتصلة بالقواعد الأربعة الموجهة لمحتمل الكتابة. ويرتبط هذا العنصر في البيان بوعي اجتماعي لمفهوم الأدب، ومن ثمة لمفهوم الكتابة. فهو يرى أن «الأدب نسبي، وتاريخي، وكل اختيار هو جواب لموقع فئة من الفئات الاجتماعية من الصراع الاجتماعي»[166]. فهذا المفهوم يؤكد الصلة القائمة بين النتاج الأدبي والواقع الاجتماعي، مثلما يؤكد نسبية هذا النتاج ضمن نسبية المجتمع والقيم. بهذا المفهوم يتجه البيان نحو تدمير ما يسمي بالرؤية الوثنية المانوية، معتبرا أن «المجتمع موجود في وحدة تناقضاته وتصارعها»، وأن الكتابة منبثقة عن التحام تاريخي «بالكتلة ذات المصلحة في التغيير»، وأنها، متسلحة بالوعي النقدي، «لا تعمى عن رؤية المجتمع في تبدلاته اللانهائية ولا تكف عن ملاحقة إنسانية الإنسان، فهي سارقة النار»[167]. وغير خاف النسب الرامبوي لهذه الاستعارة الأخيرة، التي تجعل الشاعر متزعما فعل التحرر سواء على المستوى الفردي أو المجتمعي.

---

162) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 87.
163) المرجع نفسه، ص87 و 88.
164) المرجع نفسه، ص89.
165) المرجع نفسه، ص 90.
166) المرجع نفسه، ص 91.
167) المرجع نفسه، ص 92 و93.

ويلخص البيان رؤيته إلى هذه المجالات الثلاثة بعبارة ترى أن «الكتابة عشق شهواني مفتوح للحياة، تمنح للغة إمكانية التجدد، وللذات حق متعتها الفيزيولوجية والبيولوجية، وللمجتمع فسحة ابتكار علائقه وقيمه التحررية[168]».

لبيان الكتابة حافتين. حافة التدمير وهي التي تستهدي بنبرة حادة وعنيفة في مواجهة متعاليات الشعر المعاصر بالمغرب، وحافة البناء وهي التي تنظر لمحتمل الكتابة ضمن شبكة علاقات تصل قواعده الأربعة باللغة والذات والمجتمع، وضمن هذه الحافة يمتد جسر من الحوار يلطف من صرامة العبارات فيقرن مطلب التحرر بالانفتاح على الاستعارات الجسدية المشعشعة، الشيء الذي يفتح في الخطاب مكانا لتساكن لغات الثورة والمتعة والشطح جنبا إلى جنب، تساكنا يوفر للكتابة في البيان ما يسميه رولان بارت بلذة النص [169]، التي لم يتهيأ لمحمد الماكري، في مقاربته، فهمها أو التسامح معها [170].

ضمن حافة البناء أيضا يتم تجسير التواصل مع الآخرين ودفعهم إلى «الارتباط بالقلق وتبني السؤال»، لذلك فالبيان يؤكد في حده الثالث على حاجته إلى «المزيد من الشرح والتحليل» وحتى إلى «المراجعة الواعية»، وستتأكد هذه الحاجة في صيغة حواش تنظيرية تحمل توقيع شاعرين مهمين من جيل السبعينيات : عبد الله راجع وأحمد بلبداوي.

4.3.2. حواشي على بيان الكتابة

لبيان الكتابة وضعية المتن، فهو كمحيط نصي يروم تحديث الممارسة الشعرية بالمغرب من خلال التنظير لمحتمل الكتابة ضمن مختبر مجلة **الثقافة الجديدة**، يتقدم كحافز خطابي يوجه التنظير ويدعو الشعراء إلى إحاطة ممارستهم الشعرية بفاعلية التأمل التي تساعد على إنضاج شروط الإبدالات الشعرية. من داخل هذه الوضعية الخطابية، استدعى بيان الكتابة حواش تنظيرية تأملية، بعضها يتقاسم معه عامل الصدور بنفس المكان الثقافي، (مجلة **الثقافة الجديدة**، العدد 1981/19)، وهذه وضعية «الجنون المعقلن» لعبد الله راجع، وبعضها الآخر اختار تجربة الصدور ضمن الصحافة الثقافية السيارة، وهذه هي وضعية «حاشية على بيان

---

168) بيان الكتابة، **كتاب البيانات**، مرجع سابق، ص 92.

169) ينتقد رولان بارت كل خطاب يهمش اللذة باسم الايديولوجيا، فيقول : «ثمة ميثولوجيا بأكملها. ميثولوجيا مبتذلة ترمي إلى جعلنا نعتقد أن اللذة (لذة النص خاصة) هي فكرة يمينية. يقذف دفعة واحدة بكل ما هو مجرد، ومضجر وسياسي نحو اليسار، ولا يستبقي اليمين لنفسه سوى اللذة «ويضيف» على أن اللذة ليست عنصرا في لنص، ولاهي مجرد بقية - إنها زوغان، شيء ثوري ولا يحمل الصفة المجتمعية في آن واحد. ولا تستطيع أية جماعة أن تتحمل عبثها، كما لا تستطيع ذلك أية عقلية ولا أية لهجة فردية». رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1988، ص 29 و 30.

170) نعتبر موقف محمد الماكري، وهو امتداد لموقف نجيب العوفي، نموذجا لهذه «اللهجة الفردية» التي لم تستطع تحمل «زوغان» بيان الكتابة كـ «شيء ثوري ولا يحمل الصفة المجتمعية في آن»، لذلك أصدر الماكري هذا حكم : «ينتظم البيان في ثلاث حدود، كل حد منها يبرز مشروعا في الكتابة الشعرية كما يتصورها الشاعر. في لغة يسكنها قاموسان : قاموس ثوري رافض ومطالب بالتغيير، وقاموس صوفي انطوائي يحوم بموجبه البيان حول الذات والجسد، وهكذا يمكن القول إن البيان كنص نظري، يقيم بين قطبي انجذاب متعارضين أصلا، ولكن تعرضهما ينحل في ثنايا البيان، مولدا حالة لا هوية لها ولا سبيل إلى فهمها». محمد الماكري، **الشكل والخطاب**، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1991، ص 218.

الكتابة » لأحمد بلبداوي، الصادر بالمحرر الثقافي (19 أبريل 1981). وكل مقاربة نقدية لهذه الحواشي التنظيرية، لا بد وأن تأخذ بعين الاعتبار وضعيتها الخطابية، في علاقتها الدموية بشجرة نسبها الرمزي المتمثل في بيان الكتابة لمحمد بنيس.

1.4.3.2. الجنون المعقلن - عبد الله راجع

يتقدم «الجنون المعقلن» نحو قارئه كمشروع يقترن بالدعوة إلى بلاغة المكان وعقد تجاوبات فنية بين النص الشعري والفنون التشكيلية. وهو حتى وإن كان لا يسمي ذاته بيانا، فإنه يصدر عن استراتيجيات خطابية وسياقية ووظيفية تقرنه بالبيان كجنس خطابي مخصوص. فهو من هذه الناحية يتضمن الدعوة إلى مشروع شعري، ضاما بذلك صوته إلى «بيان الكتابة» لمحمد بنيس، صادرا، في الوقت ذاته، عن إرغامات شكلية مميزة : القصر، الحدة، التلميح [171].

لا يخوض «الجنون المعقلن» في محتمل الكتابة والشعر والخط المغربيين. ويكتفي بالدعوة إلى «بلاغة المكان» في علاقتها بالتشكيل الخطي، في إطار نظرية موسعة للإنزياح. وهي دعوة تحتفل بدورها «بقدرة الذات والنص على التحرك خارج مدار المتعاليات» رافعة «خصوبة الباطن» معتبرة أن «هذه واجهة سيكون الاحتراق فيها شهادة واستشهادا، وسيحمل النص نبوءته المتحنة، يصدم العين والأذن والحساسية، من أجل أن تخترق الحواس وظائفها الحقيقية وتدخل عالم الحضور المكثف، مفجرة بقلق الاكتشاف» [172].

يبلور «الجنون المعقلن» موضوع دعوته عبر استعادة تاريخية سريعة لأنماط التفضية التي عرفها الشعر العربي القديم، متمثلة في تفضية التوازي المرتبطة بنظام الشطرين، وتفضية التوشيح المرتبطة بالموشحة الأندلسية. ويستعيد عبد الله راجع هذين النموذجين من خلال فرضية تصل نظام التفضية بنمط الحياة، لذلك فهو يتساءل : «هل يمكن أن نضع تصورا يأخذ بعين الاعتبار كون النص الشعري العربي القديم الموسوم كتابة بتوازي الشطرين مع سموق خط أبيض في الوسط، كان تحققا لحياة الجاهلي القائمة على الترحال والشعر ؟» و «هل لنا أن نجد علاقة بين ارتماء المبدع الأندلسي في أحضان الطبيعة، ودخول النص الشعري في إهاب شجرة أو وردة ؟» [173].

إنها فرضية تنطلق من إثارة أسئلة، حتى وإن لم تكن دائما واعية لدى الشاعر القديم كما يرى البيان، فهي تنبه إلى مكان نصي، لا بد من العمل على امتلاكه بشكل واع، حتى يدخل «مملكة الدلالة». وهنا تجد دعوة عبد الله راجع نقطة تقاطعها الجوهرية مع مشروع محمد بنيس في «بيان الكتابة»، بالرغم من توجه راجع نحو ربط دعوته للتفضية بنظرية موسعة للانزياح :

---

171) Les manifestes dans l'histoire de la peinture, **Littérature**, N° 39, op, Cit, p 97

172) عبد الله راجع، الجنون المعقلن، مجلة **الثقافة الجديدة**، العدد 19، مرجع سابق، ص 56.

173) المرجع نفسه، ص 58.

« إذا كانت لغة النص الشعري تقوم على انزياح دلالي يستند أساسا على التنافر وانعدام التراتب والانسجام، وكان لهذا الانزياح منطقه الخاص وهندسته المتميزة، فليس من الغريب أن يكون لدخول التشكيل الخطي إلى جانب الخط العادي في نص شعري ما، ما يبرره على مستوى الواقع أولا، وعلى المستوى الفني ثانيا، باعتبار أن التشكيل هنا إنما ينظر إليه على أنه أحد قطبي هذا التضاد» [174].

ويضيف عبد الله راجع بأن المقاطع النصية الخاضعة للتشكيل والأخرى غير الخاضعة له، يتبادلان سمة الإيجابية والسلبية، ضمن تناقضات قطبية دلالية وإيقاعية وتشكيلية تتم في إطار الوحـــدة. ويحرص عبد الله راجع في النهاية على توكيد اختلاف دعوته عن الاتجاه السريالي القائم على الهلوسة وانفلات الحواس و«غياب القدرة على الاحتراف في العالم»[175] معلنا في الوقت ذاته، عن صلة تصوره بمفهوم التجريد عند نوفاليس، ومفهوم الأرابيسك لدى بودلير.

2.4.3.2. حاشية على بيان الكتابة - أحمد بلبداوي

يتقدم نص أحمد بلبداوي نحو قارئه باعتباره «حاشية» على بيان الكتابة لمحمد بنيس. وهو بذلك يستجيب من موقع ذاته المتلفظة لنداء القراءة المنغرس في بنية البيـان. وهذه الاستجابة تنعكس على الوضع الاعتباري لنص بلبداوي كحاشية تتخذ من بيان الكتابة منطلقا لا ترفض صياغته أي حوار أو مراجعة واعية.

تتوزع الحاشية على أربعة محاور تنشغل بقضايا التشكيل الخطي وعلاقتها بالذاكرة والحرية والإنشاد، ضمن مقاربة تروم الاعتدال في الطرح وتأخذ بعين الاعتبار بنية التلقي، دون أن تخوض في خصوصية الممارسة الشعرية بالمغرب أو الحاجة إلى إبدالات شعرية تدمر المتعاليات من خلال صدورها عن بنية بديلة.

تعود الحاشية إلى «الخط مرة أخرى» مؤكدة على دوره في إلغاء الوسيط الطباعي ذي البعد الواحد وفي استحضار النبض الجسدي المباشر للذات الكاتبة أمام القارئ، الشيء الذي يؤسس فضاء لتقاسم الاحتفال والمعاناة ولتدمير استبداد الآلة ووصايتها. يقـول بلبـداوي: «حينما أكتب القصيدة بخط يدي، فإني لا أنقل إلى القارئ معاناتي فحسب، بل أنقل إليه نبضي مباشرة وأدعو عينه للاحتفال بحركة جسدي على الورق. يصبح للمداد الذي يرتعش على البياض، كما لو كان ينبع من أصابعي مباشرة لا من القلم، ويغدو للنص إيقاع آخر يدرك بالعين مضافا إلى إيقاع الكلمات المدرك بالأذن» [176].

ثم تتساءل الحاشية «هل للخط ذاكرة ؟»، لتثبت وجود مثل هذه الذاكرة متصلة بتاريخ اللغة التي تكتب بهذا الخط، من هنا فهي ترى أن الخط ليس مجرد زخرف أو ديكور خارجي،

174) عبد الله راجع، الجنون المعقلن، **الثقافة الجديدة**، العدد 19، ص 57.
175) المرجع نفسه، ص 58.
176) أحمد بلبداوي، حاشية على بيان الكتابة، **المحرر الثقافي**، 19 أبريل 1981.

بل هو تشكيل «منغرس في بنية اللغة» الموظفة. ويستدرك صاحب الحاشية بأن هذه الذاكرة هي مع ذلك ليست ثابتة، وتحتاج من الذات الكاتبة إلى وعي وجهد لتفجيرها. لذلك تنتهي الذات المتلفظة في الحاشية إلى هذا الرأي: «إن الخط في تصوري يحمل ذاكرة النص الذي يكتب به، ويشرب من مائه وعلى طريقة الصوفي ابن عربي أقول: إن الخط أنثى عاشقة تستقبل بكل لذة العاشقين، ما ينضح به النص في روحها [177]».

ثم تعرج الحاشية إلى محور «الخط والحرية»، لتؤكد وجود حدود لحرية الذات الكاتبة في التعامل مع الخط، وذلك لاعتبارات تتصل بالإرغامات الهندسية والزخرفية للخط نفسه، ولاعتبارات أخرى تتصل بإرغامات التلقي التي لا تسمح بالزج بالقارئ، في مغامرة تشكيلية غير مسؤولة. تقول الذات المتلفظة في الحاشية: «أعرف حدود القابلية التي يختزنها الخط العربي-مغربيا كان أو مشرقيا-عندما يكون جزءا من أقانيم الكتابة، فيما أعي أن الخط منغرس في بنية اللغة، أعي أيضا أنه يشكل قانونا ثانيا بالنسبة للغة مؤسسا على قواعد هندسية وزخرفية. أعرف أنه شكل هندسي لا بد أن يقمعني إذا أنا تجاوزت حدوده المسموح بها في شغل البياض ... ويقمع القارئ أيضا وقد يقال أن القارئ، الذي نتوجه إليه هو قارئ المستقبل الذي نهيئه، لكن لا ينبغي أن ننسى أنه منغرس في اللحظة، وعلينا أن نهيئه انطلاقا من هذه اللحظة لا أن نهرب به بعيدا إلى الأمام [178]».

وتذهب الذات المتلفظة في الحاشية إلى أن أي زواج بين الخط والتشكيل يروم الإدماج الفضائي لأشكال هندسية خالصة، يبقى مشروطا بمبررات السياق النصي، فهي وحدها تجعل من تشكيل الفضاء فعلا مبررا ومسؤولا.

ثم تتساءل الذات في المحور الأخير من الحاشية «هل انتهى عهد الإنشاء؟» لتؤكد ضرورة تنسيب ما تعتبره مغالاة في دعوة «بيان الكتابة» معتقدة أن «الاستغناء عن الإنشاد يغتال مرة أخرى التواصل الإنساني المباشر بين الشاعر والمتلقي ويضيف الشعر إلى قائمة المعلبات والمصبرات»، لتتساءل «إذا كنا نسعى لخلق قارئ جديد، هل نخلقه قارئا أصم يسعى إلى النص بعضو واحد» [179]. غير أن ما تغفل الحاشية الانتباه إليه بهذا الخصوص هو أن الإنشادية بنية نصية وأن «بيان الكتابة» عندما يدعو إلى الانفصال عنها، إنما يدعو، في الوقت ذاته، إلى الانفصال عن أفق الشعرية البيانية التي تسيجها والتي تكبت الممارسة الشعرية قديما وحديثا، لتلحقها بالخطابة ووظائفها.

ومثلما أكد بيان الكتابة بأنه لا يسلم تعاليم تمكن من ممارسة الكتابة، تعتقد الذات المتلفظة في الحاشية أن «التصورات النظرية مهما بلغت درجة تقدمها لا تصنع من النص شعرا»، بل وتحذر من أن «يكون المفكر فيه أنضج من صياغته فنيا أو العكس». غير أن الذات المتلفظة تخرج، في الختام، عن خطها الاعتدالي لتتجه نحو مصادرة الممارسة التنظيرية،

177) المرجع نفسه.
178) حاشية على بيان الكتابة، مرجع سابق.
179) المرجع نفسه.

بدعوى أنه« لا يملك [أحد] أن يدعي أنه اخترق الحجب بثاقب وعيه فتكشفت له عوالم الإبداع الذي ينبغي أن يسود في المستقبل [180]، متناسية أن البيان كجنس خطابي مخصوص إنما «يوقض الانتباه للمكن [181]»، من خلال التوجه نحو «تفكيك هوية وبنية أخرى[182]».

4.2. الكتابة وتمجيد الماء

لا يتعلق الأمر في نص «الكتابة وتمجيد الماء » لمحمد بنيس ببيان يعي وضعه الاعتباري كجنس خطابي مخصوص من خلال فعل التسمية . وغياب هذا الفعل، لا يمنع النص من إنجازه لفعل تسمية داخلية ضمنية، تقترن بنهوضه بوظيفة-البيان التي تنعقد حولها تجاوبات مقصدية الإنتاج مع مقصدية التلقي في سياق مشهد التنظير للكتابة في الشعر المعاصر.

في «الكتابة وتمجيد الماء » يستنفر محمد بنيس التاريخ الشخصي لممارسته الشعرية والتظيرية المسكونة بجرح الشعر المغربي [183]، والمتجهة منذ البداية نحو الأفق العربي والكوني للشعر المعاصر .لذلك فمفهوم الكتابة هنا، بخلاف ما كان عليه في بيان الكتابة، ينطلق من استدعاء هادئ لهذا التاريخ الشخصي، وهو بقدر ما يحمل التوقيع الشخصي، بقدر ما يمثل امتدادا نوعيا لتجربة المختبر في الشعر العربي المعاصر الذي يتجه، مع محمد بنيس، نحو حداثته الأخرى «حداثة مختلفة، ليست متعالية ولا متجاوزة هي كتابة تتسمى بالمحو [184]».

تنطلق هذه الكتابة عند محمد بنيس من فرضية الدلائلية وتتجه نحو ما يسميه بـ : «المكان الوثني »، جاعلة من المجهول بمرادفاته الاستعارية اللانهائية حافزا للتجربة الشعرية وعنوانا لحداثتها الأخرى . وبقدر ما يكون المجهول قادفا بالقصيدة في أرض المستقبل، بقدر ما يكون الماضي المتعدد مُكانا نظريا لعبور الأزمنة كلها في النص ومن خلاله، باتجاه إعادة التشكيل التي تطال الزمن والذات والعالم [185]. وهنا يستمر رامبو ونيتشه وهايدجر في العمل في صميم التأمل النظري لمحمد بنيس، بدفعه نحو تبني مفهوم الحيوي . فحيوية العلاقة مع الماضي، وفق هذه الرؤية، «تتحقق من خلال الإبدال الذي يتضمن الماضي والحاضر والمستقبل، ككل يعاد تشكله من كتابة لأخرى، حيث لا يكون الانتقال قطيعة مع الماضي ولا إقامة شقية في الحاضر، بل إعادة إنتاج »[186]. والحيوي في هذا التصور هو ما يصل الكتابة بمكانها الوثني وهي تختار ما تسميه باليتم كعلاقة وحيدة، تجعل لاختلافها معنى آخر غير التحول والتغير والتجاوز والتطور.

---

180) المرجع نفسه.

Le manifeste politique : Modèle pure ou pratique impure, **Littérature**, N° 39,op, Cit, p 37 (181

Introduction à l'analyse des manifestes, **Littérature**, n 39, op,Cit, p 7 (182

183) يقول محمد بنيس : «مازلت مسكونا بتاريخ الشعر المغربي وليد الجرح». محمد بنيس، **كتابة المحو**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى1994، ص44.

184) المرجع نفسه، ص 14 .

185) المرجع نفسه، ص 25 .

186) المرجع نفسه، ص 78 .

إن التنظير في «الكتابة وتمجيد الماء»، يتم من خلال إعادة رسم التاريخ الشخصي للممارسة الشعرية. فالجدل بين المستويين يفسح مكانا نظريا ظل محمد بنيس مراهنا عليه في استيعاب الشعر والزمن، مآل الحداثة وضرورة المساءلة: «مساءلة الذات والآخر في أفق إعادة صوغ مقدمات ماء حيوية بها يستمر للشعر شرطه الإنساني منتصرا على برودة البلاغة والتجريد أو على يبوسة السريرة [187]». وهنا تلتمع صورة الماء كاستعارة نقدية تختزل استمرار الشاعرين العرب، ومن خلالهم محمد بنيس، في الافتتان بسر الشعرية، بالعنصر المنفلت المحير ضامن حيوية الكتابة. فبالماء، حسب محمد بنيس، «تكون حيوية القصيدة، نشوتها ومتعتها في آن. وبالماء تسبيك، تنعش خلايا جسدك كلها. إنها القصيدة التي تتكون في سراديب الممارسات والتنظيرات [188]».

يعظم الوضع الاعتباري لهذا الماء فيصبح علامة تنظيرية ونصية لكتابة تمجد الإقامة في المجهول، في المتاه، في المحو، في حدود الخطر، في المكان الوثني: «المكان الشعري بامتياز» [189].

إن الإقامة الحرة في هذا المكان هي ما يسترشد به محمد بنيس، فيما هو يتجه نحو تأمل التاريخ الشخصي لممارسته الشعرية وحريتها في آن، منتهيا إلى رصد حدين أساسيين من حدود الخطر:

أ. أزمة البيت

« هناك أولا أزمة البيت التي تبدت لي من خلال بناء البيت. فالآيات القرآنية التي كنت حفظتها في صباي عادت إلي من جديد، فلم يعد البيت الشعري يقف عند قاعدة قبلية، أكانت عروضية أم مركبية (...) إنه الخروج على المفهوم المتداول للبيت، وقد اجتلب نسفا للحدود بين الشعري وغير الشعري، حيث إيقاع الذات الكاتبة، في شطحه المكين، هو وحده العليم بمنعرجات الكلمات وبياضاتها. والكتابة منقادة بما أجهله. لا مشتبهة بالقرآن، ولكن معه وضده في آن. والإيقاع سيد القصيدة [190]».

ب. بياض الصفحة

«مع الشعر المعاصر تعرفت على صفحة الشعر التي تفقد أختها. هذه صفحة لا نهائية، مجهولها هو ختم الاستمرار، والحبسة التي قادت التركيب إلى هذيانه. هي نفسها التي فعلت على بياض الصفحة فعلها. الفراغ يضاعف من جمالية الانشقاق والنقصان، والمسارات مأهولة

187) المرجع نفسه، ص28.

188) يقول محمد بنيس أيضا: «بالماء وحده نقيس عنفوان الحداثة في النص. هذا المقياس، الذي كان حذاق العرب القدماء يميزون به انبثاق الحديث في كل أزمنة انفجار الذاتيات، مهما بدت مقنعة بهذه الحجة النظرية أو تلك» المرجع نفسه، ص 63 و88.

189) **كتابة المحو**، المرجع نفسه، ص 28.

190) المرجع نفسه، ص 21 و22.

بالمتاه والزوغان[191]».

هكذا يجد مفهوم البيت التنامه النظري الجديد في مفهوم الحبسة الذي واكب رغبة الذات الكاتبة في نقل الممارسة النصية «من فضاء الاستعارة إلى فضاء التركيب»، أي من فضاء اللغة إلى فضاء الخطاب، في سياق نصي « لا يكون [معه] الإيقاع سابقا على القواعد النحوية ولا لاحقا لها، ولكنه في الكتابة يتعرف على نفسه [192]».

فهموم الحبسة، وفق هذه الرؤية، لا يرتبط بعجز عن الافصاح، بل بعنف يسلب الخطاب إمكانية الخضوع للقواعد القبلية، ومعه تكون الكتابة «مصابة بعدوى المستحيل وبصرخة العبور ». إن عنف هذه الحبسة، هو ما يجعل الذات تدفع الكتابة إلى «طقس الهذيان»، المختلف الذي يسري في التركيب والنحو، في فضاء الصفحة، في التاريخ والثقافة أيضــــا [193]. ففي «حضرة الحبسة والهذيان »، تنقاد الكتابة، مدفوعة بهاجس الإقامة على «حدود الخطر» إلى مواجهة الموت بحثا في القصيدة عن الذات والعالم.

لقد عوض مفهوم العالم في «الكتابة وتمجيد الماء » مفهوم المجتمع الذي كان يأخذ مكانه في بيان الكتابة « إلى جانب مكون الذات واللغة، فيما استمر حضور مفهوم الذات » ذات تاريخية، لا علوية ولا شيطانية ، مقترنا بالبحث عن القصيدة التي ظلت تشتغل كمرادف لمفهوم الكتابة، ولكن ضمن فرضية الدلالية ومستتبعاتها النظرية.

وقد ظل البحث عن الذات والعالم في هذه الكتابة مقترنا بتجربة العبور شعريا «من لغة لا تسمي إلى لغة تسمي »، الموت والحياة، الفردي والمجموع، وذلك لتكشيف حالة «الإنخطاف بالممكن وجنون الكائن عبر الاحتفاء بقيمتي الحرية والافتتان»[194].

تستهدي فرضية الدلالية، وهي تعيد تأمل تاريخ ممارسة شخصية باعتبارها امتدادا لتجربة المختبر في الشعر المعاصر وفتحا لها على منسياتها وممكناتها في آن بفرضية الإبدال [195] في محاولة الصوغ النظري لملامح حداثتها الأخرى، المختلفة الموسومة بكتابة المحو . فالدلالية بما هي ذلك «المسار الذي يتبعه النص في بناء ذاته، تقدم فرصة الخروج على الثنائية، فيما هي تعيد الرؤية إلى الفعل الشعري كفعل تؤسسه الذات عبر اختراقها للغة، فلا يكون بعد ذلك شكل ولا مضمون ولا لغة، وإنما النص كخطاب يستنفر التكشيف الأقصى للذات في كتابتها »[196] .

---

191) المرجع نفسه، ص 23 .

192) المرجع نفسه، ص22 .

193) يميز محمد بنيس بين مفهومه للهذيان في الكتابة وبين مفهومه في النظرية السريالية، فيقول : «لا علاقة لهذا بالسريالية التي فصلت الرأس عن الجسد، واختارت الغرابة كمكان لإعادة بناء النص .=الهذيان، في التركيب والنحو يعثر على معبره .الجملة لا تلتئم، والتركيب مشوشا على الدوام، والهذيان يسري في التاريخ والثقافة أيضا». **كتابة المحو**، المرجع نفسه، ص22 .

194) المرجع نفسه، ص 19 و 20 .

195) يقول محمد بنيس : «لنا الآن أن ننظر في الإبدال، كفرضية نتقدم بها لنقد فرضيات متداولة في خطابنا النقدي حول انتقال النصوص من بنية إلى بنية، من بدايات الحداثة إلى مرحلتها الراهنة » . **مساءلة الحداثة**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى1991، ص51 .

196) **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص20 .

تتأسس «كتابة المحو» انطلاقا من تجاوب فرضيتي الدلالية والإبدال على الأسس النظرية التالية :

- اختلاط الحدود بين الشعري وغير الشعري.
- الانتقال من فضاء اللغة إلى فضاء الخطاب.
- الهذيان مكان لتشطي وبعثرة القبلي في الكتابة وبالكتابة، على مستوى النحو والتركيب والإيقاع والتفظية.

ومثلما تحتفظ هذه الأسس لتجاوباتها النظرية مع مفهوم أدونيس للكتابة، فإنها تحتفظ لنفسها بما يمثل خصوصية مستمدة من ممارسة نصية متجاوبة مع ممارسة نقدية وتنظيرية جانحة نحو التفكيك والتأسيس للاختلاف . وفي هذا السياق، لا يرتبط محمد بنيس بنقد ما سماه أدونيس بأوهام الحداثة، بقدر ما يركز على نقد ما يوجه ممارسة الشعر المعاصر من مفاهيم ميتافيزيقية، وهنا يستند بيان «الكتابة وتمجيد الماء»، في صدوره عن فرضية الدلالية والإبدال على نتائج مبحث «مساءلة الحداثة»، الذي أنجزه محمد بنيس في الجزء الرابع من دراسته العلمية عن **الشعر العربي الحديث**. لهذا يبدو من المسوغ لنا أن نستحضر هذه النتائج ونحن نسيج الأسس النظرية لهذه الحداثة الأخرى، التي يدعو إليها محمد بنيس في بيانه الجديد .فهذه الأسس يظهر أنها موجهة بملاحظات محمد بنيس الخمسة المترتبة عن توظيفه لمفهوم الإبدال في رصده لعملية انتقال البنيات في الشعر العربي الحديث . وقد أصبحت هذه الملاحظات جزءا من النسيج النظري الداخلي لهذا المحتمل الحداثي الجديد في «كتابة المحو». وهذه الملاحظات تترجمها المبادئ التالية [197] :

- الانفصال قبل الاتصال .
- الاختلاف قبل الوحدة .

«إن فكر الاختلاف يرى إلى الوحدة في اختلافاتها اللانهائية. وهذا ما ينفي الأصل بما هو مفهوم ميتافيزيقي، يتغيا إرجاع الظواهر إلى أصل واحد موحد هو مصدر انبثاقها وإليه تعود. هكذا تكون الزمنية الكبرى، التي فسرنا من خلالها مشترك الشعر العربي قديما وحديثا، تؤول إلى زمنية الاختلافات، لا أصل لها ولا غاية ».

- التمايز قبل التفاضل :

إن « إنكار التفاضل معناه (...) التخلي عن الجديد كقيمة، مثلما يتم التخلي عن الحقيقة وتعويضها بالتجربة التي تمر بها الذات الكاتبة. ويكون الفرق هنا هو درجة انخراط الذات الكاتبة في كتابتها ».

- الحلزون قبل الدائرة :

« قد يظن بأن الاستناد إلى مفهوم الإبدال يعني تكريسا جديدا للرؤية الدائرية للتاريخ (...) ولكن هذا الظن (...) ينعدم بالتعارض الموجود بين الإبدال من جهة والتقدم والتطور والتغير والتجاوز من جهة ثانية، لأنه مؤسس على النقصان والتعدد واللاأصل .ذلك هو شكل

197) **مساءلة الحداثة**، مرجع سابق، ص75.

الحلزون الذي تظل دائرته منفتحة على الدوام ».

-الإفراغ قبل الملء :

« لأن البنية وهي تنفصل عن غيرها، وتختلف عنها وتتمايز، تكون منشغلة بالإفراغ لا بالملء "، و «تكون تجربة الذات الكاتبة في الكتابة محققة لهذا الإفراغ كلما كانت منخرطة أكثر في كتابتها[198]».

إن بيان «الكتابة وتمجيد الماء» يتقدم هادئا نحو قارئه، منطويا على هذه المبادئ المترتبة عن فرضية الإبدال والموجهة لفرضية الدلالية بمستتبعاتها النظرية المسيجة لمحتمل الكتابة، في ممارسة شعرية وتنظيرية لا تكف عن الاعتقاد بأن "تنظير الشعراء هو أساس المعرفة القصوى بالشعر[199]».

3. «موت الكورس» - قاسم حداد وأمين صالح

بهذا البيان تتوسع الجغرافية الثقافية للبيانات الشعرية المعاصرة، ويكون للبحرين بيانها النظري الذي يحمل قلق تحول الخليج إلى مكان ثقافي يساهم في إثراء الرؤية إلى الشعر المعاصر، بما يفعل في تفكيك المراكز الثقافية القديمة وينادي على الأطراف، لتساهم في بناء مشهد الكتابة الشعرية المعاصرة.

لا يحمل «موت الكورس»، على مستوى عنوانه أو لغته الواصفة، تجنيسا خطابيا صريحا .وهو يأخذ وضعه الاعتباري كبيان انطلاقا من خصائص خطابية داخلية، تتصل بكثافته وبنائه الملفوظي السجالي ذي الطبيعة الشذرية والاستعارية الحادة، وانطلاقا من إنجازه لوظيفة-بيان، بالرغم من علو الصوت الهذياني والنزعة التدميرية وطاقة الرفض التي تريد أن تلحقه بجنس البيان المضاد، الذي يجد في «بيان دادا 1918 » لتريستان تزارا شجرة نسبه الرمزي.

أول ملفوظ يصادفنا في البيان هو جهازه العنواني كمصاحب نصي يعلن «موت الكورس». ويرتبط الكورس في البيان بالصوت الجماعي المنخرط بكل الوسائل في «مدح النص الأول»، ومن ثمة في إعادة إنتاجه «والتنويع على شكلانيته وجاهزيته»[200]. وإذ يعلن العنوان موت الكورس «فإنما يكشف عن زمن الاستدعاء النقدي الذي يسم جانبا من ضدية البيان المتجهة إلى «قتل» الصوت الجماعي المشدود إلى طقوسية تكرير الماضي. ولعل الرغبة في هذا «القتل» هي ما يشحذ الجهاز التلفظي للبيان، فتسمه بالحدة والتوتر والهذيان أحيانا».

وبالرغم من حدته التي لا تصل في كل الأحوال نغمة «الاشمئزاز الدادائي»فبيان «موت الكورس» يأتي في سياق جملة من البيانات الشعرية العربية المعاصرة ليشكل معها نوعا من «الكورس المضاد»، فيفيد منها ويصنع معها مشهدا موسعا من زمن الاستدعاء النقدي،

---

(198)، المرجع نفسه، ص76.

(199)، المرجع نفسه، ص26.

(200)، قاسم حداد وأمين صالح، موت الكورس **كتاب البيانات**، مرجع سابق .ص100.

المتناوب أحيانا مع زمن العرض اليوتوبي الذي يأخذ عنده هيأة ثورة إبداعية دائمة، منبثقة من «حرية الكاتب الداخلية [201]». المتخلصة من وهم موقف تغيير الكون [202].

ويتقدم البيان، عبر كل ذلك، نحو قرائه مستعيدا نبرة أنسي الحاج العنيفة، متقاطعا مع برنامج أدونيس ومحمد بنيس في دعوتهما للكتابة [203]، وذلك بالرغم من حرصه على تورية تداخله النصي مع البيانات الشعرية السابقة، وعلى صياغة رؤية خاصة متحررة من ثقل خصوصية جغرافيته الثقافية (البحرين) ومن التجنيس الشعري والتوقيع الشخصي في آن، فضلا عن انفتاحه على اللعب والسخرية كممارستين تدعمان لديه زمن الاستدعاء النقدي، بكيفية تساهم في تفكيك هوية نصية ثابتة ومغلقة ينكتب البيان ضدها، وبنينة أخرى يتشوف إليها.

لا تنهض ضدية البيان فقط من رؤيته التدميرية، بل أيضا من موقفه من النظرية. فالذوات المتلفظة فيه تكتب «النص» لتنجو من «فخاخ المصطلحات والتنظيرات» و«التكتب عبره شيئا ليس وثنا، مرشحا للتحول والتجدد ...وحتى الهدم» [204]. ومن ثنايا هذا الموقف الرافض للنظرية تنبثق فاعلية تنظيرية تلامس موضوعاتها ملامسة إشراقية شذرية وسجالية نقدية، تحرص على الصدور عن قيم التجاوز والتجدد والتدمير واللاكتمال كمفاهيم تستهدي بها في مغامرة خوضها للمجهول.

يحمل « موت الكورس » ميتات أخرى وعلى رأسها مفهومي « الشعر » و « القصيدة»، فلا نجد لهما ذكرا في أية فقرة من فقراته، وقد استعاض عنهما البيان بمفهومي « الكتــابة» و«النص» متأثرا في ذلك بالمنجز التنظيري العربي السابق وبموجة البنيوية التي أشاعت في النقد العربي آنذاك مصطلح النص مصحوبا بمقولة « موت المؤلف ». ولعل مصطلح النص هو مـ جنب البيان من الخوض في السجال الشعري حول «قصيدة النثر »، وهو ذاته ما هيأ للشاعر قاسم حداد والقاص أمين صالح، الوقوف على أرضية من المبادئ الفنية والجمالية المشتركة التي تقود كل واحد منها إلى كتابة نصه الخاص والمختلف، من خلال الإصرار على «اقتحام الباطن» بـ «الغريزة والحدس والرؤيا وبعض مهارات الحاوي»، التي تفرض على الكاتب أن يكون مزيجا من الشاعر والروائي والفيلسوف والكيميائي والساحر [205]. ولعل تداخل هذه الذوات في ذات الكاتب هو ما يهيئ للنص والكتابة وضعية أجناسية منفتحة يتقاطع فيها الشعري مع المعرفي والروائي.

بهذه التقاطعات التجنيسية يتجه البيان نحو بنينة هوية الكتابة كإبدال نصي خاضع «لشهوة النار». وغير خاف الإيحاء الرامبوي لهذه الاستعارة البروميتيوسية التي تجعل الكتابة

201) المرجع نفسه، ص103.
202) المرجع نفسه، ص102.
203) المرجع نفسه، ص99.
204) المرجع نفسه، ص 105.
205) المرجع نفسه، ص100.

«خاضعة لشهوة النار » بماهي رمز للمعرفة الحدودية المقتحمة [206]. وإذ يبني البيان للكتابة هذه الهوية النارية، فهو يجعل لها علاقة خاصة بالواقع واللغة والقارئ، ويكون «الإبداع» هو المحور الذي تنعقد حوله علاقة الكتابة بهذه العناصر المستحوذة على فقرات البيان.

فالكتابة القائمة على « إفراط في التجريب [207]»، تستهدي بـ « مساءلة دائمة للواقع » فلا تعكسه ولا تحاكيه، بل إنها تميز فيه بين الواقع المرئي، الذي لا يعدو أن يكون «صورة مصغرة، ناقصة ـ ومشوهة »، ينبغي تجاوزها باتجاه نصفها الآخر، الواقع الخفي الذي تسعى سبر أغواره بأدوات الحلم والمخيلة [208]. ولعل هذا الواقع الخفي هو ما يجعل من البيان مراهنا على اقتحام الباطن دون أن يكون ذلك مرادفا لرؤية صوفية.

وتأتي الرؤية إلى اللغة لتمنح البيان ما يضيء محتمله الكتابي بخصوص عنصر بالغ الحساسية. وفي هذا السياق يعتبر البيان «الكتابة نقيض الكلام. الكلام لسان الواقع. الكتابة هذيان الحلم وتجليه في آن »[209]. وبهذا يكون الكلام في البيان مرادفا للخطابة عند أدونيس ومحمد بنيس. وإذ يراهن البيان على «اللغة المأخوذة بترف الهذيان » أو على «مخاطبة الطفل الكامن في اللغة» [210]، فإنما ليؤكد حرصه على تدمير سلطة اللغة وقواعدها المسبقة، بفتحها على «الهذيان » أو «الطفولة » كنوعين من «الإفراط » الذي يعود باللغة إلى براءتها الأولى. وبهذا يكون النص هو الذي يكتب اللغة وليس العكس.

وبالرؤية إلى القارئ تكتمل العناصر المضيئة لمحتمل الكتابة في البيان. وسيبقى دائما للتفاصيل الصغيرة ما ينوع النبرة ويضاعف الأسرار. والقارئ الذي يتواطأ معه البيان مبدئيا هو الذي «يستجوب العالم، ويستنطق الأشياء، انطلاقا من الصور الغامضة [211]». إنه القارئ الفاعل «الذي لا يلج النص إلا إذا » تجرد من مواقفه ومنطلقاته واستنتاجاته وأدواته السابقة[212].

وحتى يكتمل مشهد إضاءة فاعلية التنظير المنبثقة من ثنايا الموقف الرافض للنظرية الذي أعلنه البيان والذي يلحقه، بتضافر مع عناصر أخرى، بجنس البيان المضاد، نفسح للبيان نفسه فرصة إعادة بناء أسسه النظرية المرتبطة بمحتمل الكتابة، محافظين في آن على بنيتها التلفظية، بما يكشف عن الوظيفة-بيان التي ينهض بها «موت الكورس ». بالرغم من نزعته التدميرية الضدية. هذه الأسس هي كالتالي[213].

---

206) المرجع نفسه، ص206.
207) المرجع نفسه، ص207.
208) المرجع نفسه، ص 100.
209) المرجع نفسه، ص101.
210) المرجع نفسه، ص101.
211) المرجع نفسه، ص 103.
212) المرجع نفسه، ص 104.
213) المرجع نفسه، ص من 99 إلى105.

1 ـ « النص مدى مفتوح »
2 ـ « الكتابة متعة ذاتية »
3 ـ «النص يكتب اللغة ، فباللجوء إلى اللغة المأخوذة بترف الهذيان « يبدأ » نظام من الفوضى يخترق حاجز المعنى والمعجم والمستنقعات » .
4 ـ « للوعي إيقاع يتشكل داخل النص لحظة الكتابة » .
5 ـ « التجريب بذرة الإبداع "و "الكاتب ليس عبدا للأشكال بل خالقا وخائنا لها في آن» .
6 ـ « النقد فعل إبداعي » .

يمكننا بسهولة أن نرد هذه المبادئ المسيجة لحداثة الكتابة في بيان «موت الكورس» إلى الأسس النظرية الموجهة لتنظير أدونيس لمحتمل القصيدة الجديدة مع مجلة **شعر** ثم لمحتمل الكتابة الجديدة مع مجلة **مواقف** (214)، ونجد لهذه المبادئ أيضا تجاوباتها النظرية مع «بيان الكتابة » و «كتابة المحو » عند محمد بنيس، دون أن نعثر لها على ما يحصنها من وعي بفرضيتي الدلالية والإبدال . وهذه الأسس كالتالي :

- اللغة الشعرية لازمة.
- محو الحدود بين الأجناس الأدبية.
- النص كفضاء .
- القارئ منتج لا مستهلك.
- الانتقال من فضاء اللغة إلى فضاء الخطاب.
- الهذيان مكان لتشظي وبعثرة القبلي في الكتابة وبالكتابة.

بهذه الصيغة، تجد البيانات الشعرية العربية المعاصرة محلا لتجاوبات وتقاطعات تنظيرية، تجعل منها مكانا خطابيا مخصوصا لتعميق التأمل في القضايا النظرية التي أفرزتها المجلات الثقافية العربية المعاصرة، كمختبرات هيأت، عبر التوقيعات الشخصية للشعراء المعاصرين، لصياغة ملامح المحتمل الشعري المعاصر، وخبرت انتقاله من البحث عن قصيدة جديدة إلى البحث عن كتابة جديدة، مع ما صاحب هذا الانتقال من مفاهيم التجاوز والتطور والتحول التي فكك محمد بنيس هويتها الميتافيزيقية من خلال فرضيتي الإبدال والدلالية بكل مستتبعاتهما النظرية . وعبر تناوب زمن الاستدعاء النقدي وزمن العرض اليوتوبي بدرجات مختلفة، اتجهت البيانات الشعرية كأحد الأجناس الخطابية للمحيط النصي، نحو تفكيك هوية شعرية وثقافية تقليدية وبنينة أخرى حداثية، بعد الكشف عن أوهامها وتفكيك ميتافيزيقاها، مع ما كشفت عنه هذه الممارسة في «بيان الحداثة » تحديدا من التواء ومراوحة جعلت البيان يسقط أحيانا فيما فككه من أوهام .

---

214) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 39 و 48 .

الفصل الثالث

وَضْعِية الـمُصاحِب النَّصي فِي الشِّعر الـمُعاصِر

1. الدواوين المفردة

في القسم الأول، قادنا الاستقصاء، في مبحث الشعرية البيانية، إلى تأمل وضعية اشتغال المصاحب النصي من ضمن تأملنا لخصوصية واشتغال الأجناس الخطابية للنص الموازي في الشعرية العربية القديمة .وقد وقفنا على نموذج أبي العلاء المعري كيف ينعطف بهذه الممارسة لتكون خطاب المؤلف-الشاعر نفسه مخلصا إياها، ولو جزئيا، من هيمنة تقليد طويل من الغيرية التي جعلت منها مجالا لتدخل الراوية وصاحب الاختيار والشارح والمحقق .لقد أفسح المعري بصنيعه التاريخي هذا للمصاحب النصي الذاتي، أن يأخذ مكانه إلى جانب النص الموازي الغيري، متوجا بذلك جهد بعض العبقريات الشعرية الفردية التي هيأت لانتقال عسير من إرغامات الشعرية البيانية إلى فضاء شعرية الكتابة مع ما صاحبها من بعض ترسبات التقليد.

ربما يكون حضور المصاحب النصي الذاتي والغيري في الشعر المعاصر استئنافا لهذا التاريخ القديم المتقطع، ولكن ضمن سياق جديد موسوم باكتشاف الغرب الشعري كمعجز آخر شرع في طرح أسئلته المفجرة لحداثة النص الشعري العربي منذ الرومانسية إلى الآن.

1.1. وظائف المقدمة الذاتية

1.1.1. نازك الملائكة

تحفل الأعمال الشعرية لنازك الملائكة بثلاثة مصاحبات نصية تمثل خطاب المقدمة المرتبط بالدواوين المفردة .خطاب ينتمي، بالنظر إلى محفل المرسل في علاقته بالبنية التلفظية والإسنادية الحقيقية المطابقة، إلى مقدمة المؤلف Pauctoriale التي يسميها جنيت أيضا بالمقدمة الذاتية Pautographe ومقدمات نازك الملائكة هذه، ترتبط على التوالي بديوانها الثاني (شظايا

ورماد) والثالث (قرارة الموجة) ثم بديوانها الخامس (يغير ألوانه البحر) .

قبل مباشرة تحليل وظائف المقدمة الذاتية في هذه الدواوين، نذكر بأن التمييزات الوظيفية هي بطبيعتها « أقل دقة وإحكاما» ، بحكم أن اشتغالها يبقى "غالبا قضية تأويل." ونذكر أيضا أن كل مقدمة تملأ، استنادا إلى تفاعل البعد التأويلي مع المعطى النصي، وظائف متعددة متتابعة أو متزامنة . وقد وضع جيرار جنيت، نمذجة بنيوية لهذه الوظائف بعضها يتصل بتيمات-سؤال لماذا، ذي الخاصية التقييمية، وبعضها الآخر يرتبط بتيمات-سؤال كيف ذي الطبيعة الإخبارية [1]، وتتضافر كل هذه التيمات-الوظائف، في المقدمة الذاتية، لتنهض بأعباء وظيفة جوهرية تتمثل في محاولة تأمين قراءة جيدة للنص[2] .

1.1.1.1 . مقدمة «شظايا ورماد »

شظايا ورماد هو الديوان الثاني المطبوع للشاعرة بعد ديوانها الأول المطبوع «عاشقة الليل[3] ». وتأتي أهمية الإصدار الثاني في حياة الشاعرة من جهتين : فهو أولا الإصدار الذي جاء بعد نظمها لقصيدة الكوليرا [4]، ليفسح هامشا مهما لما تسميه بقصيدة «الشعر الحر»، وهو ثانيا الإصدار الذي يحمل أول وثيقة نظرية وقعتها الشاعرة لتجعل منها مصاحبا نصيا مقدماتيا لديوانها الثاني [5]، وذلك قبل شروعها في نشر دراساتها النظرية والنقدية التي ستظهر مجتمعة في كتاب **قضايا الشعر المعاصر** . لهذه الاعتبارات يحتل ديوان **شظايا ورماد** ومصاحبه النصي متمثلا في مقدمته النظرية مكانة أساسية، ليس فقط في التجربة الشعرية والتنظيرية لنازك

1) Seuils, op, Cit, p 194 et 195

2) Ibid, p 183

3) تقول نازك الملائكة عن هذا الديوان : « في سنة 1947 ظهر عاشقة الليل وهو أول أثر شعري يطبع لي، وقد طبع في بغداد طباعة رديئة، وقدمت له أختي إحسان التي كانت أصغر مني سنا- وكنت أكره المقدمات، وكان أدباء غير قليلين يحبون أن يقدموا لمجموعتي، ولكني آثرت أن تكون أختي هي التي تقدمها على أساس الرابطة التي تربطني بها ». أنظر شهادتها :
- الشعر في حياتي، شهادة أعيد نشرها ضمن وثيقتين نظريتين أخرتين بمجلة، **الآداب**، العددان الثالث والرابع 1993 ص 92.

4) تقول الشاعرة عن هذه القصيدة، التي تعتبر إلى جانب قصيدة «هل كان حبا» لبدر شاكر السياب من أول تجارب «الشعر الحر "في تاريخ الشعر العربي» : في يوم الجمعة 1947/10/27تكاسلت في السرير وسمعت المذيع يقول أن عدد الموتى بلغ ألفا في اليوم الواحد .وعندها كدت أبكي وقفزت من السرير وتناولت أوراقا وقلما وغادرت بيتنا الذي يكون مليئا بالحركة والأصوات كل جمعة، ولجأت إلى بناية كانت تبنى إلى جوار بيتنا فصعدت إلى سطحها، وجلست على دكة فيها ورحت أنظم قصيدتي المعروفة «الكوليرا » وقد اخترت لها وزن الخبب وهو المقطوع من المتدارك .وقد لاح لي أنني إذا نوعت عدد التفعيلات من شطر إلى شطر فسأنظم قصيدة مبتكرة أهم ما فيها أنها تعبر عن إحساسي- وما كدت أنتهي من نظم القصيدة حتى هرعت بها إلى أختي إحسان التي كانت أول من قرأها .وقد أبدت إعجابها الغامر بها، وقالت لي أنها قصيدة مبتكرة عظيمة وأنها ستثير ضجة عند نشرها، وكنت أرتعش حماسة وأشعر أنني أعطيت الشعر العربي شيئا ذا قيمة كبيرة».
- المرجع نفسه، ص 92.

5) تقول نازك الملائكة عن ديوانها الثاني «في صيف سنة 1949 صدر ديواني (شظايا ورماد) وقد ضمنته مجموعة من القصائد الحرة، وقفت عندها في مقدمة الكتاب المسهبة وأشرت إلى وجه التجديد في ذلك الشعر، وبينت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات، وعينت البحور الخليلية التي تصلح لهذا الشعر ». نازك الملائكة، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة1978، ص37.

الملائكة، بل في تاريخ تجربة التحديث في الشعر المعاصر بشكل عام.

تنهض مقدمة **شظايا ورماد** بوظيفتين تنتظمان في إطار مسألة كيف، التي تربط رهان تأمين قراءة جيدة بالدور الإخباري للمصاحب النصي المقدماتي، أكثر مما تربطه بدوره التقييمي للنص وهما كالتالي :

أ. التجنيس الشعري

نمثل وظيفة التجنيس الشعري أهم وظائف مسألة كيف في ديوان الشاعرة .ويربط جيرارجنيت هذه الوظيفة(التعيين الأجناسي) بالمراحل التاريخية الملتسبة أو الانتقالية التي يمارس فيها نوع من التجديد، فتكون فيها الحاجة ماسة إلى نصوص موازية تضيء «الانحرافات الجميلة » عن المعايير التي ما تزال تحتفظ بسلطتها القضائية لدى المجتمعات الفنية والجمالية المعاصرة لها . ورصد مثل هذه الانحرافات، عادة ما يكونْ بغرض توسيع مفهوم الجنس الأدبي أو حتى تجاوزه، باتجاه نظرة تركيبية تقوم على الدمج وتكسير النقاء الأجناسي .

وعادة ما تمنح هذه الوظيفة للمقدمة «نبرة بيان حقيقي[6] »، وهذا بالفعل ما تحقق لمقدمة نازك الملائكة . فهي تتمتع بوضعية المقدمة-البيان، سواء في بنائها الملفوظي التنظيري أو في نبرتها الخطابية السجالية العنيفة .فالملائكة تدافع في هذه المقدمة عن التجديد أولا من خلال نقد قيم التقليد، في الوزن و القافية و اللغة، وثانيا من خلال الدعوة الحماسية إلى مشروعها الشعري الذي اصطلحت عليه بالشعر الحر، والذي احتوى ديوانها نفسه على نماذج شعرية متفرقة منه . هكذا فوظيفة التجنيس الشعري، يرتهن تحققها في هذه المقدمة-البيان، بتناوب فعلي النقد والتنظير وما ينشبك بينهما من تواشجات تتجه نحو كسب رهان مستقبل القصيدة الحرة.

على مستوى النقد، تتوقف المقدمة ـ البيان عند قضيتين :

ـ نقد طريقة الخليل

« ويقولون : ما لطريقة الخليل ؟ (...) ألم تصدأ لطول مالامستها الأقلام والشفاه منذ سنين وسنين ؟ ألم تألفها أسماعنا، وترددها شفاهنا وتعلكها أقلامنا حتى مجتها وتقيأتها؟ منذ قرون ونحن نصف انفعالاتنا بهذا الأسلوب حتى لم يعد له طعم ولا لون لقد سارت الحياة، وتقلبت عليها الصور والألوان والأحاسيس ومع ذلك ما زال شعرنا صورة لـ «قفا نبك» و «بانت سعاد » الأوزان هي هي، والقوافي هي هي ...وتكاد المعاني تكون هي هي ».

ـ نقد اللغة المحنطة

«ويقولون : ما اللغة ؟ وأية ضرورة إلى منحها آفاقا جديدة ؟ فينسون أن اللغة إن لم تركض مع الحياة ماتت . والواقع أن اللغة العربية لم تكتسب بعد قوة الإيحاء التي تستطيع بها مواجهة أعاصير القلق والتحرق التي تملأ أنفسنا اليوم .إنها قد كانت يوما لغة موحية، تتحرك وتضحك وتبكي وتعصف، ثم ابتليت بأجيال من الذين يجيدون التحنيط وصنع التماثيل،

6) Seuils , op, Cit, p 208 , 209 et 210

فصنعوا من ألفاظها « نسخا» جاهزة، ووزعوها على كتابهم وشعرائهم، دون أن يدركوا أن شاعرا واحدا قد يصنع للغة ما لا يصنعه ألف نحوي ولغوي مجتمعين. ذلك أن الشاعر، بإحساسه المرهف وسمعه اللغوي الدقيق، يمد للألفاظ معاني جديدة لم تكن لها، وقد يخرق قاعدة مدفوعا بحسه الفني، فلا يسيء إلى اللغة وإنما يشدها إلى الأمام [7]».

وعلى مستوى التنظير فالمقدمة-البيان تطرح قضيتين متواشجتين:

- قضية الشعر الحر

- « في هذا الديوان لون بسيط من « الخروج» على القواعد المألوفة، يلاحظ في قصائد مثل «جامعة الظلال » و «لنكن أصدقاء »و «مرثية يوم تافه » و "أغنية الهاوية "وسواها. وقد يحسن بي أن أؤكد للقارئ، (...) أنني أحسست أن هذا الأسلوب الجديد في ترتيب تفاعيل الخليل يطلق جناح الشاعر من ألف قيد».

« ينبغي أن لا ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ليس «خروجا » على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها، يتطلبه تطور المعاني والأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل .فالخليل قد جعل وزن البحر "الكامل [مثلا (...)] مرتكزا إلى «متفاعلن » التي اعتاد العرب إن يضعوا ثلاثا منها في كل شطر. وكل ما سنصنع نحن الآن أن نتلاعب بعدد التفاعيل وترتيبها ».

« ومزية هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من عبودية الشطرين : فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة، وإن كان المعنى الذي يريده قد انتهى عند التفعيلة الرابعة، بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء[8] ».

- قضية التعبير:

«الواقع أن القارئ العربي يتهرب من الشعر الرمزي، لأن اللغة تجابه التعبير عن مثل هذه الأحاسيس المبهمة أول مرة، فليس غريبا أن تتلكأ قليلا وتتوتر. أما تعليل الأمر بأن ذاتية العربي تنفر بطبعها من الرموز (...) فأمر لا أعتقد به أنا على الأقل. ذلك لأن النفس البشرية عموما، ليست واضحة، وإنما هي مغلفة بألف ستر، ويحدث كثيرا أن تعبر الذات عن نفسها بأساليب ملتوية، تثيرها آلاف الذكريات المنطمسة الراكدة من أعماق العقل الباطن (...) وليست مثل هذه الأحاسيس الغريبة وقفا على إنسان، سوى أن التعبير عنها يختلف .فالإنسان العادي يراها في أحلامه. أما الفنان فيعبر عنها بفنه وأحلامه معا».

«إن الشاعر الذاتي الذي يراقب نفسه، كما لو كان يراقب بحرا زاخرا لا شطآن له ولا قرار، لا يستطيع أن يتهرب من مثل هذه الصور الباهتة الممحوة، فهي تلاحقه أبدا ولا بد له من وصفها في شعره[9] ».

7) نازك الملائكة، **الأعمال الشعرية**، المجلد الثاني، ص 8 و 9 و10.
8) المرجع نفسه، ص 13، 15، 16 و17.
9) المرجع نفسه، ص 21 و22.

وعبر هذه القضايا الأربع تتبلور في نص المقدمة ـ البيان وظيفة التجنيس الشعري المتصلة بالدعوة إلى «الشعر الحر» كمقترح يمثل انحرافا عروضيا عن بنية الخليل التناظرية الصارمة، مع ما يستدعيه هذا الانحراف من تواشجات نظرية ونصية تتصل بتبني مفهوم تعبيري يربط الشعر بوظيفة التعبير عن الذات عبر رؤية شعرية، تميل أكثر نحو إهمال المستعمل اللغوي (المنهك) واستعمال المهمل (الخام)، رغبة في إيقاظ الإيحاء الشعري القادر على التسلل إلى مناطق الظل القابعة في أعماق الذات. إن هذا المفهوم للشعر واللغة يمكن بسطه في الأسس النظرية الخمسة التالية :

1. الشعر الحر ظاهرة عروضية.
2. الشعر تعبير عن الذات.
3. أهمية الرمز والإيحاء في اللغة الشعرية.
4. الشعر واللغة يتطوران بتطور الحياة.
5. أسبقية الشعري عن النحوي واللغوي

وفي تواشج مع كل هذه القضايا النظرية المسيجة لوظيفة التجنيس الشعري ضمن مسألة كيف، تطرح المقدمة ـ البيان، في لحظة الاستعادة النقدية، الآثار السلبية للقافية الموحدة على قضيتين أساسيتين في الشعر العربي :

ـ قضية الملحمة

«قالوا إن العربية لغة واسعة وغنية (...) ونسوا أن أية لغة مهما اتسعت وغنيت لا تستطيع أن تمد «ملحمة»، بقافية موحدة، أيا كانت، ولم ينتبهوا إلى أن ذلك كان واحدا من الأسباب التي حالت دون وجود الملحمة في الأدب العربي».

ـ قضية الشعر الغنائي

« من المؤكد أن القافية الموحدة، قد خنقت أحاسيس كثيرة ووأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها-ذلك لأن الشعر الكامل (الغنائي منه خاصة، والشعر العربي غنائي كله تقريبا) لا يستطيع أن يكون إلا وليد الفورة الأولى من الإحساس في صدر الشاعر. وهذه الفورة قابلة للخمود لدى أول عائق يعترض سبيل اندفاعها (...) ولذلك، قلما نجد في أدبنا القديم قصائد موحدة الفكرة، يسيطر عليها جو تعبيري واحد منذ مطلعها إلى ختامها (10)» .

إن نقد نظام القافية الموحدة يشتغل في مقدمة الشاعرة كجزء من نقد «طريقة الخليل»، وهو نقد بالرغم من كونه لامس قضايا جوهرية في الشعر (والأدب) العربي، فإن طبيعته الجزئية تجعل منه عاجزا عن النفاذ إلى حقيقة الموقف في الشعرية البيانية سواء في موقفها من أدب الأمم الأخرى (الجاحظ مثلا)، أو في صدورها عن شروط تاريخية دينية وسياسية تحكمت في صوغ معياريتها، سواء على مستوى مفهومها للشعر ووظيفته وأغراضه وأوزانه وألفاظه ومعانيه، أو على مستوى رؤيتها إلى بناء القصيدة وأجزائها. إن تفكك القصيدة في

(10) المرجع نفسه، ص 17، 18 و 19.

الشعرية البيانية وافتقادها إلى «جو تعبيري واحد منذ مطلعها إلى ختامها» لا يرتبط بقدر القافية الموحدة، بل يعتبر جزءا من جمالية شعرية كانت تكبت الشعر لأجل بناء الأمة. وكيفما كانت وجهة نظر نازك الملائكة، فإن ما يبدو واضحا في مقدمتها هو أن وظيفة التجنيس الشعري قادتها إلى كل هذا السجال للدفاع، في النهاية، عن مزايا مشروعها ومنجزها من الشعر الحر في الديوان وما يستند إليه من وعي شعري وأسس نظرية.

ب. إعلان القصد

تنطوي وظيفة إعلان القصد على وظيفة مهيئة لها، وهي وظيفة تعيين السياق[11]. فحتى تكشف الشاعرة عن مقصديتها الدلالية بخصوص بعض نماذجها من قصائد الشعر الحر، وحتى تبرر انخراطها الشخصي في لعبة مرايا التأويل، كان لا بد لها من تعيين السياق الشعري والجمالي لتجربتها الشعرية. فتعيين مثل هذا السياق يمكن أن يشتغل أيضا كنص موازي ضمني ينغرس ضمن مسألة كيف التي تساعد القارئ على إنتاج قراءة جيدة للنص، تقول نازك الملائكة:

«وليس قصدي من هذا التعليل للتعبير الرمزي والسريالي أن أقول إن طائفة من قصائد هذه المجموعة تنتمي إلى هذه المدرسة أو تلك. وإنما أود أن أمهد لطائفة من القصائد التي عالجت فيها حالات تتعلق بالذات الباطنية أحيانا، وباللاشعور أحيانا، وهي حالات لم يقف عندها الشعر العربي إلا نادرا، فهو قد وقف نفسه على معالجة السلوك الخارجي للإنسان»[12].

فالسياق المقصود في نص الملائكة هو سياق جماليات الباطن واللاوعي الذي يرفد المفهوم التعبيري في هذه المقدمة-البيان بمكون رمزي يثري غنائية الشعر العربي، ويجنح بها جهة الإفصاح عن اختلاجات الدواخل الإنسانية، بلغة مكتنزة بالإيحاءات والظلال. فمثل هذا السياق الرمزي الذي يحتفي بالغموض كقيمة فنية وجمالية، هو الذي ينهض كمبرر لاشتغال وظيفة إعلان القصد.

تستقل وظيفة إعلان القصد عن وظيفة تفسير العنوان بالرغم من اشتغالهما معا ضمن مسألة كيف، واشتراكهما في فاعلية التأويل الذاتي (المرتبط بالمؤلف كذات). فنازك الملائكة، لا تبدو منشغلة في مقدمتها بتفسير عنوان مجموعتها **شظايا ورماد** بقدر ما تهتم، ضمن وظيفة إعلان القصد، بتأويل بعض نصوص المجموعة الصادرة عن مفهوم التعبير الرمزي. وفي سياق إنجازها لهذه الوظيفة فهي تقدم بعض التعليلات السيكولوجية لعناوين هذه النصوص ولبؤرها الدلالية وحوافزها الباطنية العميقة.

---

11) لا نأخذ، هنا، وظيفة تعيين السياق بالمعنى الذي حدده لها جيرار جنيت. فالسياق هنا ليس تأليفيا، أي لا يرتبط بتجربة التأليف وما يتصل بها من تخطيطات ومشاريع، وإنما يرتبط بالمناخ النفسي والرمزي والجمالي الذي تصدر عنه القصيدة.

- **Seuils**, op. Cit, p 2 03

12) **الأعمال الشعرية**، المجلد الثاني، المرجع نفسه، ص 23 و24.

تباشر نازك الملائكة وظيفة إعلان القصد في أربعة نصوص، تتعامل معها كنماذج من الشعر الحر، تضيء من خلالها للقارئ، لعبة التعبير الرمزي، بغرض تمكينه من الاستئناس بهذا النمط من التعبير «الجديد» الذي سيواجهه في نصوص المجموعة. ونعرض بإيجاز لثلاثة نماذج منها، من خلال أقوال الشاعرة ذاتها :

- النموذج الأول : قصيدة «الخيط المشدود في شجرة السرو».

«حاولت رسم صورة شعرية للانفعالات والخواطر التي اعترت شابا فوجئ بنبأ موت حبيبته. وسيلاحظ أن القصة العاطفية في هذه القصيدة ثانوية الأهمية بالنسبة للخيط المشدود في الشجرة وما كان له من صلة وثيقة بشرود الشاب المصدوم وحالة الهذيان الداخلي التي اعترته .فعقدة القصيدة تعتمد على الحالة التي تعتري إنسانا يتلقى نبأ مثيرا فاجعا لا يتوقعه»[13] .

- النموذج الثاني : قصيدة « مر القطار »

« لن يعثر القارئ على شيء مثير في قصيدة « مر القطار» إن هو توقع أن يجد بها وصفا لقطار أو لرحلة في القطار . فقد كان غرضي الأساسي من كتابتها أن أعبر عن الشعور الغامض الذي يحسه المسافر ليلا بالدرجة الثالثة من القطار، فهناك حالة التعب الكلي (...) هناك صوت عجلات القطار الرتيب (...) ثم هناك منظر المسافرين الغرباء وقد جمعتهم عربة القطار صفوفا .والقطار يصفر بين حين وحين فيثير إحساسا غريبا في النفس(...) وبين فترة وأخرى يصدف أن يتثاءب مسافر غريب لا نعرفه (...) فإذا أحس قارئ «مر القطار» ببعض هذا الجو كان ذلك حسبي [14]» .

- النموذج الثالث : قصيدة «الأفعوان»

«أما قصيدة «الأفعوان» فقد عبرت فيها عن الإحساس الخفي الذي يعترينا أحيانا بأن قوة مجهولة جبارة تطاردنا مطاردة نفسية ملحة. وكثيرا ما تكون هذه القوة مجموعة من الذكريات المحزنة أو هي الندم، أو عادة تمقتها في سلوكنا الخارجي أو صورة مخيفة قابلناها فلم نعد نستطيع نسيانها، أو هي النفس بما لها من رغبات وما فيها من ضعف وشرود أو أي شيء آخر، فالأمر متوقف على ذاتية القارئ، وليس يعنيه أن أعين «أفعواني» أنا، فذلك أمر ثانوي [15]» .

يتضح من خلال هذه النماذج الثلاثة أن وظيفة إعلان القصد ترتبط حصرا بنموذج القصيدة الحرة، بينما القصيدة الشطرية، بالرغم من هيمنتها الواضحة على نصوص المجموعة، فهي غير مسيجة لا بهذه الوظيفة ولا بغيرها من وظائف المقدمة كمصاحب نصي. إن نازك الملائكة وهي تقدم عشرة نماذج من الشعر الحر في هذه المجموعة، ارتأت ضرورة تسييجها في المقدمة، بوظيفة التجنيس الشعري ثم بوظيفة إعلان القصد المنطوية على وظيفة

13) المرجع نفسه، ص24.
14) المرجع نفسه، ص 25 و26.
15) المرجع نفسه، ص 26.

تعيين السياق الشعري والجمالي. تتجه نازك الملائكة، في هذه النماذج الثلاثة، إلى إحاطة القارئ، بما له اعتبار في القصيدة، وهو ما يتجاوب لديها مع وظيفة إعلان القصد. إن ما يحضى بالاعتبار لدى الشاعرة في تلقي القصيدة هو مدى قدرة القارئ، على التجاوب مع الحالة الشعرية والنفاذ إلى عقدتها الأساسية. فكل قصيدة من هذه النماذج «تعبر» رمزيا عن حالة بعينها:

- النموذج الأول :حالة الشرود والهذيان جراء تلقي نبأ فاجع مفاجئ.
- النموذج الثاني :حالة المشاعر الغامضة التي يحسها المسافر ليلا بالقطار.
- النموذج الثالث :حالة الإحساس الخفي بقوة مجهولة تطارد الذات.

إن وظيفة إعلان القصد لدى نازك الملائكة، بالرغم من سقوطها الجزئي في لعبة تقليدية اصطلح عليها القدماء بـ«حل المنظوم»، فإنها بتوكيدها على تمثل «الحالة الشعرية» يظهر أنها لا تدفع القارئ باتجاه التطابق مع معنى شعري أحادي وسابق، بل مع حالة شعرية قادرة على توليد أصداء وظلال متعددة انطلاقا من «عقدة» رمزية.

2.1.1.1. مقدمة «قرارة الموجة»

تحضى مقدمة **قرارة الموجة** بأهمية خاصة، فقد كتبت بعد مرور عقد على ظهور ما سمته الشاعرة بالشعر الحر، فضلا على أنها مقدمة تنطلق من جدل الحاضر والماضي والمستقبل، بحكم أنها تستحضر هواجس الشاعرة الآنية واللاحقة في استعادة ومحاورة هواجس الذات الكاتبة كما تجسدت وفكرت في نصوص **قرارة الموجة**. إن هذا الاستحضار والجدل سيفرض على الشاعرة اختيار «مقدمة حوارية تخييلية»، تنقسم فيها الذات الكاتبة إلى شخصيتين متحاورتين متصارعين:

«كنت قد كتبت هذا الحوار التحليلي عام 1957 لأجعله مقدمة للطبعة الأولى من **قرارة الموجة**. وقد حاولت فيه أن أشخص تطوري النفسي بين الفترة التي نظمت فيها هذا الشعر (1947-1953) والفترة التي كنت أمر بها عام 1957حينما كنت أنظم قصائد ديواني الرابع (شجرة القمر) ومن عادتي ألا أنشر إنتاجي الشعري إلا بعد مرور الزمن عليه، ليكون حكمي عليه أصوب، وذلك سر الفروق الزمنية التي تقوم بين شخصيتي الفكرية في قرارة الموجة وشخصيتي الجديدة عام 1957 ولذلك سميت بطلة قرارة الموجة بـ(الأولى) وبطلة عام 1957 بـ(الثانية)[16]».

يستفاد من هذا الخطاب المصدر للجزء الأول من مقدمة الطبعة الثالثة لـ«قرارة الموجة»، ثلاث نقط نظرية تسيج الممارسة الشعرية لنازك الملائكة مثلما تكشف عن نوعية الخطاب الأجناسي للمصاحب النصي المقدماتي في الديوان:

- المقدمة عبارة عن حوار تحليلي متخيل.
- محاولة تشخيص التطور النفسي.

16) المرجع نفسه، ص 205 و 206.

ـ التريث في نشر النتاج الشعري.

فتشخيص التطور والتريث في النشر، يكشفان عن مفهوم الشاعرة للزمن والتطور الشعري بما هو تصور مخترق بميتافيزيقا التقدم. فالشاعرة تنظر إلى العمل الشعري في ضوء الزمن لتأمين الإصابة في التقييم والوقوف من ثمة على «التطور». غير أنه إجراء يظل فاقدا للأهمية النظرية والشعرية ما دام يخلو من أية إشارة لفعل المحو وإعادة الكتابة في النص وداخله.

تكشف نازك الملائكة، في خاتمة الجزء الأول من مقدمة الطبعة الثالثة عن سبب إحجامها سابقا عن نشر المقدمة الحوارية للطبعة الأولى للديوان فتقول:

« وقد عدلت يومها عن نشر هذه المقدمة لأترك للقراء فرصة يدرسون فيها القصائد بمعزل عن تحليلاتي، أما الآن وأنا أقدم للطبعة الثالثة، فلا أرى مانعا من نشر الحوار لما يلقيه من أضواء كاشفة على هذا الشعر(17) ».

بين الطبعة الأولى والطبعة الثالثة انتقل موقف الشاعرة من الإحجام عن نشر المصاحب النصي المقدماتي إلى القبول به، وذلك تبعا لتباين مقصديات النشر بين الطبعتين. وهي مقصديات:

ـ تعكس في موقف الإحجام، وجهة نظر متداولة بشكل مهم بين أوساط شعراء حداثة الشعر المعاصر، وجهة نظر تعبر عن التحفظ من خطاب المقدمة عموما، بحثا عن تأمين لحظة عزلة القراءة وحريتها، خارج توجيهات المؤلف وتحليلاته (سلطته).

ـ وتعكس في موقف القبول، وجهة نظر متداولة أيضا، تستفيد من «الأضواء الكاشفة» للمصاحب النصي المقدماتي في توجيه تجربة التلقي ودفعها باتجاه تأمين قراءة جيدة للعمل، عبر استدراك بعض ثغرات التأويل المُحتملة في تجربة التلقي السابقة، أي المتحققة بمناسبة الطبعتين الأولى والثانية. وهذا الاعتبار هو ما يوجه نازك الملائكة، في خطوة استعادة المقدمة المبعدة من الطبعة الأولى، ونشرها بمناسبة الطبعة الثالثة ضمن الجزء الثاني من مقدمة الديوان.

تنهض مقدمة الديوان، في جزئها الثاني المستعاد بصيغته الحوارية الأصلية، بوظيفتين أساسيتين ضمن مسألة كيف:

أ- التعليق على العنوان

« الثانية : إنهم يسألونني عنك، أيتها الصديقة القديمة، ويريدون أن يعرفوا لماذا سميته «قرارة الموجة».

(...)

الأولى (...) إني أحب أن أحدثهم عن «الموجة»، عن النقطة العليا التي أسميها القمة، والنقطة السفلى أو «القرارة». القمة التي تصلها الموجة وماؤها مندفع إلى أعلى، والقرارة التي تصل إليها حين تستحم حركة الاندفاع المتوتر.

(17) المرجع نفسه، ص 206.

الثانيـة : يا أختي! أمـا كان الأفضـل أن تنشـري لهم الشعر الذي نظمته وأنت في قـمة الموجة ؟ أنت تدرين أنهم يتهمونك بالتشاؤم.

الأولى : (في ازدراء) القمة ؟ لاشيء على القمة إطلاقا . إني أكتب قصائد باردة حين أبلغها . وما القمة بعد ؟ إنها بداية الانحدار . أما القرارة فليست إلا الاستجمام الذي ينطوي على بذرة التحفز إلى الانبثاق الحار والصعود إلى القمة التالية.

الثانية : سيقولون حين يسمعونك : ما قيمة الصعود إن كانت القمة نفسها باردة ؟

الأولى : مهما يكن فإن عنواني «قرارة الموجة» متفائل .

الثانية : هكذا كنت تقولين عن (شظايا ورماد) إن لم أخطئ.

الأولـى :كلا . إن الشظايا قمة عالية حقا ، ولكن الرماد هو النهاية التي لا حياة بعدها. أما الموجة فهي لا تركد أبدا ، والنقطة السفلى فيها ليست إلا القفرة الجديدة نحو القمة. وهكذا ترين أن **قرارة الموجة** يرى الحياة على صورة تعاقب قمم وانحدارات لانهاية لها ، وإذا كان هذا الشعر قد نظم في منحدر الموجة فإنها محض صدفة لا أكثر»[18] .

بهذا الاستشهاد المطول من نص المقدمة-الحوار ، نروم الكشف عن فحوى هذه الوظيفة وطريقة اشتغالها في هذا المصاحب النصي :

- فالفحوى الذي سيبنى بشكل متنام عبر الحوار ، يتصل بثنائية الموجة والقرارة المنطوية على ثنائية مرادفة لها هي : القمة والمنحدر . والديوان يستحق تسميته ، وفق مقصدية التأليف ، من فلسفة عامة ترى إلى الحياة على «صورة تعاقب قمم وانحدارات لا نهاية لها». وإذا كـان العنوان يرتبط أكثر بـ **قرارة الموجة** ، أي بالمنحدر ، فهذه القرارة ليست إلا «الاستجمام الذي ينطوي على بذرة التحفز إلى الانبثاق الحار والصعود إلى القمة التالية ». بهذا التأويل تبرر نازك الملائكة اختيارها لهذا العنوان وتدافع عنه ضد إسقاطات التأويل المضاد ، الذي يقرأ فيه استمرارا لرؤية « التشاؤم » عند الشاعرة .

- أما طريقة اشتغال هذه الوظيفة ، فهي تقوم ، استكمالا لفاعلية الشرح والتفسير ، على فاعلية المقارنة وبسط التردد في الاختيار . فمن الناحية الأولى تتم المقارنة بين عنوان **شظايا ورماد** وعنوان **قرارة الموجة** ، فترى الشاعرة بهذا الخصوص أن «الشظايا قمة عالية حقا ، ولكن الرماد هو النهاية التي لا حياة بعدها ، أما الموجة فهي لا تركد أبدا ، والنقطة السفلى فيها ليست إلا القفزة الجديدة نحو القمة ». بفاعلية المقارنة هذه تضيء الشاعرة أكثر عنوان **قـرارة الموجـة** . وتستدرك ، في الوقت ذاته ، غياب مثل هذه الوظيفة في مقدمة ديوانها السابق «شظايا ورماد » التي كانت منشغلة ، بسبب كونها أول مجموعة للشاعرة تحتفي بقصائد من «الشـعـر الحـر». بوظيفتي التجنيس الشعري وإعلان القصد . ومن الناحية الثانية يتم بسط مسألة التردد في اختيار العنوان ، دائما من خلال لعبة الحوار :

«الثانية : إني أحب أن أغير عنوان الديوان من (قرارة الموجة) إلى (طريق العودة) فما رأيك ؟» .

18)المرجع نفسه ، ص 207 ، 208 ، 209 و 210 .

الأولى (...)، أتعلمين أن هذا قد خطر لي أنا نفسي مرارا ؟ إن قصيدة (طريق العودة) كبيرة الدلالة وأنا أعدها مفتاح الفلسفة التي قامت عليها حياتي .

الثانية : اتفقنا إذن، فلنسميه (طريق العودة) .

الأولى : كلا ليس في وسعي أن أوافق . إن القراء سيظنون العنوان غواية لا أكثر . سيحسبون أنني لم أجد عنوانا يلخص عقدة الديوان ويدل عليها فلجأت إلى تسميته باسم إحدى القصائد : الواحدة الأثيرة إلى قلبي .

الثانية : وماذا لو ظنوا هذا ؟ إن ديوان شعر ما ليس عملا موحدا بحيث يجب أن يلخصه العنوان .

الأولى : هذا ما لا أوافق عليه . إن العنوان ليس إلا مرآة صغيرة تعكس فترة من حياة زاخرة عاشها الشاعر، ولا بد لكل فترة في حياة الشاعر الحق من اتجاه مميز . إنه شيء قائم. وهو يحتم العنوان [19]» .

وعبر تيمة التردد يتم الكشف عن معيار انتقاء العنوان ووضعه الاعتباري كواحد من لأجناس الخطابية للمصاحب النصي . فالعنوان كدال لا ينهض على مبدأ الاعتباط في علاقته بالديوان كمدلول .بل إن علاقته به، في تصور الشاعرة، تكون محفزة بالدرجة الأولى، بمبدأ الضرورة وبعامل الانعكاس، وهذا لا يسمح برأيها بأي تعديل يطاله في المستقبل . فحتى لا يتحول العنوان، برأيها، إلى مجرد غواية، عليه أن « يلخص عقدة الديوان » لأنه بمثابة «مرآة تعكس فترة من حياة زاخرة عاشها الشاعر » . لذلك فهذا الأخير مدعو إلى تجنب إطلاق أسماء لقصائد على عناوين المجموعات، ومدعو إلى إنهاء التردد والوفاء، من ثمة، لمعيار المرآة.

ب .الإخبار بالحذف

لا نجد هذه الوظيفة ضمن شبكة الوظائف التي أشار إليها جيرار جنيت في سياق مسألة كيف . وقد سمحنا لأنفسنا بإضافتها انطلاقا من وقوفنا على إشارة نازك الملائكة لها، في سياق إنجازها لوظيفة التعليق على العنوان :

«الثانية (...) : إن عنوانك العتيد)قرارة الموجة (لا يمثل القصائد كلها . إن في هذه مجموعة قصائد لا تقع تحت هذه الفلسفة» .

الأولى : هذا حق . وأنت المسؤولة . لقد حذفت نصف قصائد هذا الديوان . أنكري هذا» .

الثانية : أني لا أنكر .هذه القصائد لم تعد تروقني وقد حذفتها

(...)

الأولى : (كأنها لا تصغي) حقا ماذا أبقيت من « قرارة الموجة » ؟

---

(19) المرجع نفسه، ص210 و 211 .

الثـانيـة : يكفي ما أبقيـت منه . إن القارئ سيألف الفلسفة . ألا يكفي أنك ملأت بها (لعنة الزمن) و (الشـخص الثـاني) و (سـخرية الرمـاد) و (يحكى أن حفـارين) و (صـلاة الأشباح)؟ بل ألا تكفيك قصيدة (طريق العودة) هذه القصيدة التي تولعين بها ؟ [20]» .

ترتبط هذه الوظيفة بإخبار القارئ بما يواكب تهيىء الديوان المفرد للنشر ، من عـملية حذف تطال نصوصا كثيرة لتعوض بأخرى قد تكون «أنضج » فنيا ، لكنها قد تشكل نشازا على صعيد التيمات ورؤية العالم ، الشيء الذي قد يسيء إلى وحدة التجربة في العمل الشعري . لقد أخـذت نازك الملائكة على عـاتقـهـا إخبـار القـارئ بمثل هذا الحـذف الذي طال نصف قـصـائد الديوان ، مع حرصـها على تعيين أجود النماذج الشعرية من قصائد المجموعة التي تستجيب لفلسفته ولعقدته التي يعكسها العنوان .

3.1.1.1 . شجرة القمر

يتقدم ديوان **شجرة القمر** نحو قارئه مصاحبا بمقدمة بعنوان «ملاحظات حول قصائد هذا الديوان » . مقدمة تتوزع على ثلاثة أقسام :

1 . حول «شجرة القمر »

2 . حول «البعث»

3 . حول «الشعر الحر »

القسمان ، الأول والثاني ، يقدمان معلومات حول قصيدتي (شجرة القمر ، والبعث) ، فيما يقدم القسم الثالث تحفظات وأرقام حول موقف وإنجاز الشاعرة من «الشعر الحر» . وكل ذلك بغرض تأمين قراءة جيدة للديوان وحماس معتدل للشعر الحر . بعيدا عن التطرف الذي يؤدي ، في رأي الشاعرة ، إلى ما لا يحمد من ترك « الأوزان الشطرية العربية تركا قاطعا [21]» .

تنهض مقدمة ديوان **شجرة القمر** ، بوظيفتين أساسيتين ، تتصلان بمسألة كيف التي تختزل النزوع إلى إمداد المتلقي بمعلومات حول العمل ، يجدها المؤلف ضرورية لحصول ما يأمله من قراءة حسنة . والوظيفتان تنطويان على التيمات التالية :

أ-التكون

تعلن نازك الملائكة ضمن هذه الوظيفة-التيمة عن أربع ملاحظات .تتـصل الأولى والثانية منها بقصيدة « شجرة القمر » ، وتتصل الثالثة بقصيدة «البعث» ، فيما تتصل الرابعة بظاهرة «الشعر الحر» . ويظهر من خلال توزع هذه المعلومات الطبيعة الجزئية لتيمة التكون ، بحيث نجدها لا تبلور رؤية شمولية تتصل بتجربة الديوان ككل إلا بطريقة رمزية .ونبسط هذه الملاحظات ، بحسب حضورها في المقدمة ، وفق التدرج التالي :

20) المرجع نفسه ، ص 211 ، 212 و213 .

21) المرجع نفسه ، ص 417 .

ـ ظروف تحرير القصيدة

« أصل هذه القصيدة [شجرة القمر] أن بنت عمتي الصغيرة ميسون كانت ذات ظهيرة صيفية من سنة 1952 في غرفتي، فألحت علي أن أقص عليها قصة .

وكان عمرها يومذاك إحدى عشرة سنة وطالما لمست فيها الذائقة الأدبية المرهفة وحب الشعر فأردت أن أسرها فنظمت لها هذه القصيدة وهي جالسة إلى جواري تنظر إلي في شغف، فما انصرمت الظهيرة إلا وقد أنجزت الصفحات الأولى من القصيدة ».

ـ أصل حكاية القصيدة

« وأما أصل الحكاية فيرجع إلى مقطوعة إنكليزية كنت قرأتها سنة 1949 وأذكر من قراءتي لها أنني وقعت عليها في مجموعة شعرية للأطفال (...) فما كدت أقرأها حتى أحببت الحكاية فيها واختزنتها في ذاكراتي إلى أن بعثتها ميسون بعد ذلك بثلاث سنوات، وعلى ذلك فهذه القصيدة ليست ترجمة، وأصلها الإنكليزي قصير قرأته مرة واحدة ثم لم أره ثانية حتى اليوم. فكل ما أخذته عنها هو هيكل الحكاية العاري لا غير. أما الصور والرموز والتفاصيل فكلها لي[22]».

تعرض الشاعرة، في هذين النصين، معطيات بيوغرافية وأخرى ثقافية تتصل بظروف تحرير القصيدة وبأصل الحكاية المنطوية عليها. فالبحث عن إرضاء الطفلة ميسون هو محفز لعبة التداخل النصي في هذه القصيدة التي تصرح الشاعرة باستعارة هيكلها من قصيدة إنكليزية وردت ضمن مجموعة شعرية للأطفال. وهي إذ تصرح بذلك فإنها تحرص، في الوقت ذاته على التوكيد أن « الصور والرموز والتفاصيل » المؤثثة للنص جميعها من إبداعها الخاص [23].

إن تصريح الشاعرة ضمن هذه الوظيفة، بمصدر قصيدتها يظهر أولا انفتاحها، أسوة في ذلك مع زملائها العراقيين الرواد، على الشعر الإنجليزي خصوصا. وهذا ما سيظهر في ترجمتها العروضية لمجوعة من القصائد [24]. غير أن ما يثير الانتباه في هذا الأمر هو حرص الشاعرة على الصياغة الكلاسيكية لمضامين منزوعة « الشكل »، سواء في قصيدة «شجرة القمر » التي يستعير الديوان عنوانها أو في قصائد أخرى مترجمة بتصرف بطريقة « الأوزان الشطرية العربية [25]». إن نازك الملائكة بهذا الصنيع الذي استبد بممارستها الشعرية، إبداعا وترجمة، إنما تصدر عن فصل ميتافيزيقي بين الشكل والمضمون. وهي بعودتها القوية، حتى في ترجماتها الشعرية، إلى نظام الشطرين، تؤكد صدورها عن مفهوم دائري للزمن يجعل جزءا مهما من

---

(22) المرجع نفسه، ص 409 و 410.

(23) تؤكد الشاعرة أن الفضاء الشعري في القصيدة هو الآخر من إبداعها الخاص. تقول فيما يوضح ذلك: «وقد خترت لقصيدتي مسرحا شعريا التقطته من ذكرياتي عن جبالنا السحرية في شمال العراق. إن الجمال هناك يأسر روحي حتى أغيب في سكرة شعورية كلما زرت لواء أربيل وتوغلت في مضايقه ووديانه. وأنا إنما أصور هذه جبال في قصيدة «شجرة القمر» وذلك سر الحرارة والانفعال فيها».
- المرجع نفسه، ص 412 و 413.

(24) نذكر، من القصائد المترجمة التي ضمتها إلى ديوانها شجرة القمر النموذجين التاليين: قصيدة «ولكنها ستكون الأخيرة» وقصيدة «أسفار» وكلاهما «ترجمة تصرف» للشاعر الإنجليزي روبرت بروك.
- المرجع نفسه، ص 473 و 503.

(25) المرجع نفسه، ص 417.

تجربتها الشعرية، في دواوينها الثلاثة، مشدودا إلى نظام التقليدية أكثر من انشداده إلى الشعر المعاصر.

- النظام الإيقاعي للقصيدة

« هذه القصيدة [البعث] من البحر الخفيف وهي جارية على أسلوب الشطرين وقد أدرجتها على أساس من العروض العربي، فشطرت البيت إلى شطريه وإن كان أغلب أبياتها مدورا . وأي قارئ قد اطلع على ديواني **قرارة الموجة** وعلى الطبعة الثانية من **عاشقة الليل** و **شظايا ورماد** سيلاحظ أنني قد خالفت خطتي في كتابه البحر الخفيف، فقد كتبته في تلك الدواوين دونما مراعاة للوقفة العروضية وإنما راعيت في الكتابة المعنى وحده[26] ».

تبسط نازك الملائكة في هذا النص ملاحظة تتصل بالنظام الإيقاعي لقصيدة البعث . فهي قصيدة من البحر الخفيف «جارية على أسلوب الشطرين » وتعتمد في أغلب أبياتها على تدوير عروضي .وبسط الشاعرة لهذه المعلومات محفز باستدراك تيمة-وظيفة التكون الشاعرة في بعض دواوينها السابقة، خاصة فيما يتعلق ببعض التفاصيل الإيقاعية التي لم يتطرق لها المصاحب النصي المقدماتي حينذاك. لقد تمكنت نازك الملائكة من استدراك هذه الوظيفة، مؤكدة أن كتابة قصائد بحر الخفيف في تلك الدواوين لم تكن تخضع لمراعاة الوقفة العروضية الشطرية، وإنما كانت تراعي الوقفة المعنوية (المعنى) فقط . وأوضحت الشاعرة السبب قائلة إن :

«تلك الدواوين طبعت في حجم صغير لا يزيد عن حجم الكف، فعندما جلست أنسخ القصائد لها خفت أن يصبح البيت المدور من البحر الخفيف أطول من عرض الصفحة فقررت أن أقسمه إلى قسمين ليلائم الظروف . وعندما وجدت أغلب أبيات وزن الخفيف عندي مدورة، وأدركت أن علي أن أقسم كلمات كثيرة إلى قسمين كل قسم في شطر، استثقلت هذا فقررت أن أقسم الشطر على أساس المعنى دون الوزن (...) وهكذا دفعتني الملابسات المادية للطبعة إلى إدراج قصائد الخفيف دون ملاحظة لوزنها [27]».

إن هذا الاستدراك المتأخر لوظيفة شاغرة، قادم من معاينة الشاعرة لسوء الفهم الذي استقبل به صنيعها، لذلك فهي تصرح : « في سنة 1957، لم يكن يدور في خلدي أن أناسا من الشعراء سيتخذون عملي الاضطراري سنة يحتذونها في منشوراتهم الشعرية ودواوينهم »، لتضيف : «لكم جزعت عندما صرت أرى في المجلات قصائد موزونة على الشكل العربي وزنا تاما ولكنها تكتب كتابة فوضوية وكأنها نثر لا شعر [28]».

هذه إذن النتائج «الفادحة» لسوء الفهم المترتب عن غياب وظيفة التكون ضمن وظائف المصاحب النصي المقدماتي للديوانين السابقين. إن أشد ما تخشاه الشاعرة هو استمرار بلبلة

26) المرجع نفسه، ص413 و 414.
27) المرجع نفسه، ص 415.
28) المرجع نفسه، ص 415 و416.

القيم الشعرية العروضية والشكلية، لذلك فهي ترفع، ضمن هذا الاستدراك، صوت احتجاج على «الشعراء الذين أصبحوا يكتبون شعرا موزونا على الأسلوب العربي ثم يدرجونه وكأنه شعر حر»، معتبرة أن «هذا العمل لا يزيد القارئ العربي إلا بلبلة وجهلا في وقت نحب أن ننشئ ثقافة شعرية رصينة نضيء بها طريق الأمة العربية [29]».

- معلومات إحصائية

«يلاحظ أن في هذا الديوان سبع قصائد من الشعر الحر وقد يعجب بعض القراء من قلة هذا العدد بالنسبة لقصائد الديوان، لأنهم ألفوا أن يروا طائفة من الشعراء وقد تركوا الأوزان الشطرية العربية تركا قاطعا (...) وأحب أن أذكر القارئ في هذه التقدمة أنني لم أدع يوما إلى الاقتصار على الشعر الحر، وأبرز دليل على هذا ديواناي السابقان (شظايا ورماد) (1949) فلم تكن فيه إلا عشر قصائد حرة (...) وأما (قرارة الموجة) (1957) فقد اقتصر على تسع قصائد من الشعر الحر [30]».

تتصل هذه المعلومات الاحصائية بنسبة حضور «الشعر الحر» في ديوانها **شجرة القمر** مقارنة مع ديوانيها السابقين. وهي نسبة لم تتجاوز سقف عشر قصائد حرة في ديوانها الأول المدشن للظاهرة **شظايا ورماد** لتتضاءل بقصيدة واحدة في ديوانها الثاني (قرارة الموجة) وبثلاثة قصائد في ديوانها الموالي **شجرة القمر**. ويظهر من خلال هذه المعطيات الإحصائية ذات المنحى الانحداري، أن نازك الملائكة، حتى وهي في أوج دعوتها «للشعر الحر» التي ترجمتها مقدمتها الحماسية لديوانها **شظايا ورماد**، حرصت في ممارستها النصية على إعطاء حضور تجريبي فقط لهذا الشكل، معتبرة أنه تنويع عروضي لا يتعارض مع نظام الشطرين وإنما يكمله ويعطي، في الوقت ذاته، نفسا جديدا للشعر العربي من خلال فتحه على التعبير الرمزي لجماليات الباطن. إن مقدمة **شجرة القمر** في فقرتها الثالثة خاصة، جاءت لتنقض الحماس النظري القائم في مقدمة **شظايا ورماد**، وهي بذلك تجعل حدث الارتداد النظري منسجما مع واقع الممارسة النصية الذي ميز تجربة الشاعرة في دواوينها الثلاثة المهمة. كما أن اتخاذ اسم قصيدة تقليدية عنوانا لمجموعتها التالية **شجرة القمر** يفصح بدوره عن تأصل الموقف الارتدادي الذي يتجاوب لديها مع فعل تخصيصها لمساحة مهمة في دواوينها الثلاثة للقصيدة التقليدية.

إن ما اعتبره النقد المعاصر ارتدادا، في تجربة نازك الملائكة، هو في منظورها الذاتي اعتدال ينم عن موقف نظري يقول بتعايش الأشكال. الشيء الذي يعني لديها، تحييد الشكل وتجريده من أبعاده الاجتماعية والثقافية المنغرسة في عمق المرحلة التاريخية، وتحويله إلى مجرد لعبة مجانية مفرغة وسابقة عن التجربة. ولعل هذه هي الخلفية النظرية المتحكمة في إصرار الشاعرة على اعتبار الشعر الحر ظاهرة عروضية. إنه بنوع من القلب، محاولة

---

(29) المرجع نفسه، ص 416.
(30) المرجع نفسه، ص 417 و 418.

للالتفاف على لحظة الإبدال الشعري التي كانت حينذاك تأخذ أبعادا جماعية، عبر منح شرعية التدفق والاستمرار للنظام العروضي الخليلي. ولعل انخراط الشاعرة المبكر في التقعيد الصارم المسبق لـ «الشعر الحر»، وفي الكشف عن عيوبه [31]، يجد تفسيره في هذا التأويل الذي يقرأ في موقف نازك الملائكة نزوعا متعاظما، انتقل من الخفاء إلى التجلي، نحو صيانة التقليد ومنحه دفعة أخرى في سياق دورانه اللانهائي. هكذا أصبحت الشاعرة مثلا تأسف لمساحة الحرية في ممارستها السابقة للشعر الحر «ومما أحب أن أعلن أسفي له أنني في شعري الحر لم أعن عناية أكبر بالقافية فكنت أغير القافية سريعا وأتناول غيرها »[32]، بل إن نبوءة كسب مستقبل الشعر العربي و تحية شعراء الغد التي ختمت بها الشاعرة المصاحب النصي المقدماتي في **شظايا ورماد**[33] ، تحولت في ختام مقدمة **شجرة القمر** إلى نبوءة مضادة : إني لعلى يقين من أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد وسيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها والاستهانة بها [34]. إن هذه النبوءة المضادة حتى وإن كانت لا تقول بموت الشعر الحر ، فهي تفرغه من مفهوم التجربة وتبقي عليه فقط، كتنويع إيقاعي كمي على عروض الخليل.

ب. إعلان القصد

تتصل وظيفة إعلان القصد تحديدا بقصيدة «شجرة القمر». وبتفكيكها لرمزية القصيدة من وجهة نظر الذات الكاتبة تساهم هذه الوظيفة، في الوقت ذاته، بتفكيك رمزية عنوان الديوان نفسه. وهي بذلك تنطوي على مضاعفها ممثلا في وظيفة التعليق على العنوان. وما يثير الانتباه في وظيفة إعلان القصد، في هذا المصاحب النصي المقدماتي الجديد أنها غير متصلة، كما كان عليه الأمر في مقدمة **شظايا ورماد** بنموذج من «الشعر الحر»، بل بنموذج من الشعر الرومانسي القائم على نظام الخليل المدعم بتنويع في القوافي المزدوجة. تقول الشاعرة، في القسم الأول من المصاحب النصي المقدماتي المخصص لقصيدة «شجرة القمر»، في نص يبلور هذه الوظيفة :

«لعله لا يخفى أن الغلام في قصيدتي رمز للشاعر «أو الفنان»، فهو يحب الطبيعة . ويريد أن يقترب منها ويذوب فيها ليصوغ منها ألحانه وقصائده ولذلك نرى الغلام يحلم بأن (يصطاد القمر) ويأخذه إلى كوخه (...) وتكون ثورة الرعاة والصيادين رمز، للحق العام في القمر، فإذا كانوا لا يصلون إلى استرجاع الأسير فإن ذلك لا يتم إلا بخدعة يرتكبها الغلام.

31) أعادت الشاعرة التذكير بهذه العيوب في مقدمة ديوانها «شجرة القمر» محيلة في آن على كتابها **قضايا الشعر المعاصر** و«أبرز ما تذكر منها عيوب : الرتابة، التدفق، المدى المحدود .وتضيف الشاعرة إليها ما سمته في كتابه المذكور أعلاه بـ المزايا المضللة في الشعر الحر» المرجع نفسه، ص 418.

32) المرجع نفسه، ص 418 و 419.

33)تترجم الشاعرة هذه النبوءة كالتالي : «آخر ما أود أن أقوله في هذه المقدمة، أنني أومن بمستقبل الشعر العربي إيمانا حارا عميقا .أومن أنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى ومواهب وإمكانيات . ليتبوأ مكانا رفيع في أدب العالم .وألف تحية لشعراء الغد». المرجع نفسه، ص29.

34) المرجع نفسه، 418.

فهو يدفن القمر في الأرض ليستنبت منه شجرة سامقة لا مثيل لها بين الشجر، لأن ثمرها المتدلي من أغصانها ليس إلا أقمارا فضية متألقة (...) معناه أن الفنان يتناول الطبيعة ويبدع منها فنه، فإذا كان في السماء قمر يملكه الوجود كله، فإن في وسع الفنان (...) أن يضع نماذج منه في قصائد وصور. وتنتهي القصيدة بأن يعيد الفنان القمر العام إلى الوجود ويكتفي بالأقمار التي تثمرها شجرة الشاعر. ومن الطبيعي أن تكون هذه الشجرة غذاء روحيا للقرية كلها على الرغم من أنها مما أبدعته حماسة الشاعر وحبه للجمال [35]».

لإعلان القصد تلجأ نازك الملائكة إلى تلخيص قصة **شجرة القمر** التي بنت عليها القصيدة، مستهدية، في سبيل ذلك، بتقنية تقليدية تقوم على حل المنظوم. وفي تزامن مع ذلك تحدد الشاعرة رمزية القصة الشعرية وبعض مكوناتها. هكذا يكون الغلام رمزا للشاعر، والقمر رمزا للجمال المطلق الذي يرغب الشاعر في امتلاكه. وتكون شجرة القمر التي استنبتها الشاعرة في النهاية رمزا لشجرة الشعر التي تطرح أقمارا شعرية تمثل «غذاء روحيا» لكل الناس. ثم تتساءل نازك الملائكة :

«ولكن هل استوعبت ميسون الصغيرة، في عمرها الغض سنة 1952 هذه الرموز التي رقرقتها في حكايتي لها ؟ طبعا، لا . وإنما أحبتها لأنها حكاية القمر والشجرة التي تثمر أقمارا، ولأنها حكاية غلام شاعري النزعة، روحاني الاتجاهات، يأكل ضوء النجوم بدل الغذاء ويشرب العطر ويطارد الفراشات. وذلك هو المستوى الظاهري للقصيدة. وفي وسع أي قارئ أن يكتفي به دون أن ينظر إلى الرموز التي أردتها [36]».

في سياق وضيفة «إعلان القصد» تحدد نازك الملائكة عتبتين للتلقي : عتبة سفلى وتتلخص في اكتفاء القعارئ بـ«المستوى الظاهري للقصيدة» متمثلا في عناصر التشويق والغرابة القائمة في القصة الشعرية، وعتبة عليا وتتمثل في التسلل إلى عمق العقدة الشعرية للقصيدة الكامنة خلف الرموز. غير أن الشاعرة، بالرغم من تدخلها لإعلان القصد المرتبط بالعتبة العليا للتلقي، لا تجد أية غضاضة في أن يكتفي القارئ بالعتبة السفلى، متراجعة بذلك عن حماسها لجماليات الباطن الذي عبرت عنه في مقدمة **شظايا ورماد** ، وذلك في تساوق مع تراجعها عن حماسها للشعر الحر.

هكذا وقفنا في تحليلنا لوظائف المصاحب النصي المقدماتي في الدواوين الثلاثة لنازك الملائكة على الأسس النظرية التي سيجت ممارستها الشعرية ورؤيتها إلى عتبات التلقي. وقد رأينا كيف أخذت مقدمة **شظايا ورماد** وضعية المقدمة-البيان، التي تنهض بوظيفتي التجنيس الشعري وإعلان القصد، وعبرهما يتم عرض الأسس النظرية الخمسة التي قام عليها مفهوم الشاعرة للشعر الحر، مثلما يتم عرض تأويلها الذاتي لنماذج من التعبير الرمزي. وتوقفنا في «قرارة الموجة» على مصاحب نصي مقدماتي تخييلي، تنقسم عبره الذات الكاتبة إلى

(35) المرجع نفسه، ص 411 و 412.
(36) المرجع نفسه، 412.

شخصيتين متحاورتين، ومن خلال تحاورهما ترصد الشاعرة «تطورها» النفسي في ضوء مفهوم للزمن مخترق بميتافيزيقا التقدم. وتنهض هذه المقدمة الحوارية بوظيفتي التعليق على العنوان والإخبار بالحذف. أما في **شجرة القمر** فقد توقفنا في مصاحبها النصي المقدماتي على وظيفتي التكون وإعلان القصد. وقد رأينا كيف تنقض هذه المقدمة ذلك الحماس النظري القائم في دعوة مقدمة «شظايا ورماد» للشعر الحر، وخلصنا من كل ذلك إلى صدور نازك الملائكة عن تصور نظري يقول بتعايش الأشكال، وهو ما لمسنا فيه تسطيحا لمفهوم الشكل نفسه وذلك بتحويله إلى مجرد لعبة مجانية مفرغة وسابقة عن كل تجربة.

2.1.1. أنسي الحاج

لم يكتب أنسي الحاج، على امتداد تجربته الشعرية إلا مقدمة واحدة، خص بها ديوانه الأول **لن**. وبعده سوف يقلع أنسي الحاج نهائيا عن توقيع مثل هذه المصاحبات النصية المقدماتية مكتفيا بنثر تأملاته الشعرية والنظرية من حين لآخر، في كلماته وخواتمه وبعض حواراته.

1.2.1.1. مقدمة «لن» والوضع الاعتباري المضاعف

لقد توقفنا في الفصل الأول من هذا القسم عند هذه المقدمة، وذلك من خلال وجهة نظر تعتبرها تمثل، إلى جانب دراسة أدونيس عن قصيدة النثر [37]، محيطا نصيا لحداثة الشعر المعاصر، ارتبط بمختبر مجلة **شعر** في تطلعها إلى محتمل شعري حداثي أكثر تجاوبا مع العصر والحياة.

ونستعيد الآن هذه المقدمة، من خلال وجهة نظر، تعتبرها في تجاوب مع مقصدية المؤلف، مصاحبا نصيا مقدماتيا لديوانه لن .هذا مع العلم، أن الخطاب النقدي العربي المواكب لحداثة الشعر المعاصر، كثيرا ما استحضر هذه المقدمة كبيان لقصيدة النثر، غير أن هذا الأمر لا يتعارض مع كونها مقدمة لكتاب ولجنس شعري مخصوص. وكتركيب بين التأويلين، ولاعتبارات تتصل بنبرة الخطاب ووظائفه وبنيته التلفظية، يمكننا أن نعتبر مقدمة أنسي الحاج بمثابة مقدمة-بيان تشتغل كمصاحب نصي لديوان **لن** وكمحيط نصي لحداثة الشعر المعاصر. وهذا الوضع الاعتباري المزدوج، المتناغم مع خصائص داخلية في الخطاب، يسمح لنا باعتباره مقدمة عامة للأعمال الشعرية لأنسي الحاج [38]، وللمنجز العربي من قصيدة النثر في الشعر المعاصر ككل. وهاهو أنسي الحاج يصرح بما يدعم هذا التأويل : «فليدخل بعض القراء من

37) في قصيدة النثر، مجلة **شعر**، العدد 14، مرجع سابق.

38) تنمي مقدمة أنسي الحاج، وظيفيا وتلفظيا، بنيات أساسية للبيان. وهذا ما يمنحها قدرة تعميمية تستطيع بموجبها أن تتحول إلى مقدمة عامة للأعمال الشعرية لأنسي الحاج. وهي بهذا يمكن أن تعتبر نوعا من جامع- المقدمة (Archi- Préface)

Manifestes , préfaces sur quelque aspects du prescriptif , **Littérature** , op, Cit , p 14

مقدمة لـــن، لا إلى قصائد لن فحسب، بل إلى باقي النتاج، نتاجي ونتاج عشرات الشعراء العرب الذين صاغوا حياتهم وتجاربهم خلال الأربعين عاما الماضية في قصائد نثر»[39].

2.2.1.1. وظائف مقدمة «لن»

ينصرف الوضع الاعتباري المزدوج المميز للمصاحب النصي المقدماتي في لـــن إلــى الرغبة في إنجاز هدفين متكاملين. يتمثل الأول في إضفاء الألفة على المجموعة الشعرية وتهييء استقبال جيد لها، ويتمثل الثاني في التعريف بقصيدة النثر كمحتمل شعري بإمكانه رفد حداثة الشعر المعاصر بما ينوع على شعــر التفعيلة، وبما يمنح الاعتبار للتجربة الداخلية خارج إرغامات الوزن.

لم تنشغل مقدمة لـــن بالتعليق على عنوان المجموعة، ولا بعرض التيمات وإعلان القصد أو الإخبار بظروف تحرير التجربة وسياقها البيوغرافي، بل إنها لم تتحدث إطلاقا عن هذا الديوان الذي تصاحبه في رحلة التلقي منذ ما يقرب من نصف قرن. ولعل هذا الأمر هو ما يؤكد صلاحيتها للاشتغال كجامع ـ مقدمة .(archi - préface) إن مقدمة لن، بسبب وضعها الاعتباري المركب، فهي ترتبط بالديوان وتتجاوزه، في آن، إلى باقي أعمال الشاعر وإلى كل أعمال شعراء قصيدة النثر العرب. وانطلاقا من هذا الوضع تتقدم المقدمة نحو قارئها لإضفاء الألفة على المجموعة وتهييئ المناخ النظري الذي يسمح لها بالاستقبال الملائم. في سبيل ذلك تنهض مقدمة أنسي الحاج بثلاث وظائف تتصل بدورها بمسألة كيف:

أ-التجنيس الشعري

ترتبط هذه الوظيفة، كما سجلنا سابقا، بالمراحل التاريخية الملتبسة أو الانتقالية المقترنة بممارسة "التجديد"، وبإنجاز انحراف عن المعايير الشعرية السائدة. ففي سياق هذه الظروف تشتد الحاجة إلى نصوص موازية تسعف المتلقي بالمعلومات التي يجدها المؤلف ضرورية لتهييئ الاستقبال الجيد للعمل المجدد.

تنصرف مقدمة لن، ضمن هذه الوظيفة، إلى التعريف بقصيدة النثر التي جرب أنسي الحاج، في ديوانه، كتابتها بأشكال مختلفة [40]. لا تحيل المقدمة على أشكال التجريب في الديوان، وتنشغل أكثر بتعيين الفرق بين الشعر والنثر، وبإمكانية تخلق القصيدة من النثر شريطة تخلصه من «الزمن الموقت والقيمة العابرة»، وشريطة نهوضها كعالم مغلق كامل ومستقل[41]. يذهب أنسي الحاج إلى أن جميع التراثات الحية قدمت شعرا عظيما في النثر، وما

---

39) حوار مع أنسي الحاج حول مجلة «شعر» وقصيدة النثر، مجلة **الآداب** العدد 10/9، مرجع سابق، ص51.

40) يقول أنسي الحاج: «كتابي الأول لن (1960) هو أول وثيقة في قصيدة النثر المكتوبة في اللغة العربية على أساس هذه الصفة، والمقدمة نفسها على هذا الأساس. «دار مجلة شعر» نشرت الكتاب. وقد أدرجت المجلة على صفحاتها العديد من القصائد المنثورة قبل **لن** وبعده للعديد من الشعراء العرب، كمحمد الماغوط وجبرا إبراهيم جبرا وسواهما. ولكن **لن** هو الكتاب الأول المعرف نفسه بهذا الاسم والمكتوب بهذه الصفة تحديدا، والمتبني لهذا النوع الأدبي تبنيا مطلقا، وبنماذج مختلفة في أشكال كتابة القصيدة». المرجع نفسه، ص 50.

41) **لن**، مرجع سابق، ص 9 و10.

دام الشعر لا يعرف بالوزن والقافية، فليس هناك ما يمنع أن يتألف من النثر شعر، ومن شعر النثر قصيدة نثر»[42].

تطرح وظيفة التجنيس الشعري، على أنسي الحاج، ضرورة التصريح بالتمايزات الأجناسية التالية:

«لكن هذا لا يعني أن الشعر المنثور والنثر الشعري هما قصيدة نثر، إلا أنهما-والنثر الشعري الموقع على وجه الحصر- عنصر أولي في ما يسمى قصيدة النثر الغنائية. ففي هذه الأخيرة لا غنى عن النثر الموقع. إلا أن قصيدة النثر ليست غنائية فحسب، بل هناك قصيدة نثر «تشبه» الحكاية، وقصائد نثر «عادية»، بلا إيقاع كالذي نسمعه في نشيد الإنشاد (وهو نثر شعري) أو في قصائد شاعر كسان جون برس. وهذه تستعيض عن التوقيع بالكيان الواحد المغلق، الرؤيا التي تحمل، أو عمق التجربة الفذة، أي بالإشعاع الذي يرسل من جوانب الدائرة أو المربع الذي تستوي القصيدة ضمنه[43]».

يميز أنسي الحاج، في شعر النثر، بين ثلاثة أجناس شعرية:

- الشعر المنثور.
- النثر الشعري (الموقع).
- قصيدة النثر.

فهذه الأجناس، رغم تمايزها، تستبطن «نفس الرغبة في التحرر، ونفس اللجوء إلى طاقات جديدة للغة» [44]. ولعل افتقاد الشعر المنثور والنثر الشعري إلى العضوية هو ما جعل من قصيدة النثر كجنس شعري مخصوص بتوتره وتماسكه، الأقرب إلى طموح الشاعر المعاصر في «العثور على لغة تختصر» كل شيء وفي استعمال شكل «مرن ومتلاطم بحيث يتوافق وتحركات النفس الغنائية، وتموجات الحلم، وانتفاضات الوجداني» [45].

يميز أنسي في قصيدة النثر أيضا بين ثلاثة أنواع:

- قصيدة نثر غنائية.
- قصيدة نثر حكائية.
- قصيدة نثر «عادية» (رؤيوية).

فهذه الأنواع الثلاثة المنفتحة على أشكال التفاعل فيما بينها، مستوحاة خاصة من التاريخ الفرنسي لهذه الممارسة الشعرية. ولعل أنسي الحاج في تجربته الشعرية الطويلة قد جرب الكتابة في كل هذه الأنواع. غير أن نصوص لن تميل أكثر إلى الانتظام في النوعين الأخيرين، بحكم صدورها عن وحشية «كوابيس الطفولة والمراهقة[46]». وهي لذلك بعيدة عن شفافية

42) المرجع نفسه، ص14.
43) المرجع نفسه، ص 14.
44) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص44.
45) استشهادان معروفان في تاريخ الشعر المعاصر، الأول لرامبو والثاني لبودلير، وقد وردا معا في دراسة سوزان برنار، وفي مقدمة أنسي الحاج.
46) أنظر شهادة أنسي الحاج المنشورة بـ: مجلة **نزوى** العدد التاسع والعشرون، يناير 2002، ص46.

الغنائية التي ستسود نصوص **ماذا صنعت بالذهب وماذا فعلت بالوردة**، ونصوص **الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع**(47).

تكتمل وظيفة التجنيس الشعري في المقدمة بتصريح أنسي الحاج باستعارة تحديد «ماهية القصيدة» من كتاب سوزان برنار. يقول أنسي:

«لتكون قصيدة النثر قصيدة نثر، أي قصيدة حقا لا قطعة نثر فنية أو محملة بالشعر، شروط ثلاثة: الإيجار (أو الاختصار)، التوهج، والمجانية (...) يجب أن تكون قصيدة النثر قصيرة لتوفر عنصر الإشراق، ونتيجة التأثير الكلي المنبعث من وحدة عضوية راسخة. وهذه الوحدة العضوية تفقد من لازمنيتها إن هي وحدة زحفت إلى نقطة معينة تبتغي بلوغها أو البرهنة عليها. إن قصيدة النثر عالم «بلا مقابل(48)».

يربط أنسي الحاج عناصر التجنيس هذه بما يدعوه بالقانون الحر لقصيدة النثر، معتبرا أن «عناصر الإيجاز والتوهج والمجانية ليست قوانين سلبية، بمعنى أنها ليست للإعجاز ولا قوالب جاهزة تفرغ فيها أي تفاهة فتعطى قصيدة نثر. لا. إنها الإطار أو الخطوط العامة للأعمق والأساسي: موهبة الشاعر، تجربته الداخلية، وموقفه من العالم والإنسان»(49). إن عناصر القانون الحر التي بسطها أنسي الحاج، في سبيل التسييج الأجناسي لقصيدة النثر وإعطائها صفة النوع المستقل، تكشف عن أن مفهومه للشعر معبأ بدوره بمفهوم التقدم في تكامله مع مفاهيم الحقيقة والنبوة والخيال(50)، ويتقاطع مع ذات الأسس النظرية الموجهة لتصور أدونيس. ونستطيع أن نؤكد بهذا الخصوص أن أنسي الحاج يرى إلى القصيدة كرؤيا وبناء يعتمد الوحدة العضوية، وينطلق من أسبقية التجربة على الشكل ومن المعنى المتعدد، ويقول بمجانية الشعر.

ب. تحديد السياق

تعضد وظيفة تحديد السياق وظيفة التجنيس الشعري في مقدمة **لن**. وهما معا ينتظمان في إطار مسألة كيف التي تجعل المؤلف يتجه إلى إمداد القارئ بالمعلومات الضرورية، لتأمين

---

(47) صدر ديوان «ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة» في طبعته الأولى عن دار النهار سنة 1970، وفي طبعته ثانية عن دار الجديد 1994 وصدر ديوان «الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع»، في طبعته الأولى، عن دار النهار كذلك سنة 1975، وفي طبعته الثانية عن دار الجديد سنة 1994. ويقول أنسي الحاج في شهادته مفسرا طبيعة الاختلاف وسببه في تجربته الشعرية:
«لن أحدث صدمة كبيرة لأنه أول كتاب لي - وكان يحمل الشحنة الأولى والأقوى من العالم الداخلي - لأنه ربما كشف عن لغة صادمة - ثم (الرأس المقطوع) الذي لم يختلف كثيرا عن **لن** التغير الذي يتحدث عنه السؤال ربما حدث بدءا من بعض قصائد (ماضي الأيام الآتية) ثم في (الذهب والوردة) - وإذا كان هناك من تغير فمرد ذلك في أمرين: علاقتي بالمرأة التي انتقلت من المونولوج إلى الحوار - لم أكن قد تمكنت من إقامة علاقة ناجحة بيني وبين الوسيط الذي هو المرأة، فيما بعد اقتحمني هذا الوسيط مثل قطعة ضوء وقفت بيني وبين شلال من الظلام - ينضبط هذا هو الفارق الذي يلاحظ في الكتابة والتعبير - وليس استراحة للمحارب كما قالت خالدة سعيدة - **لن** هو كوابيس الطفولة والمراهقة - انتهيت من ذلك فشفت لغتي وتصفت» المرجع نفسه، ص 45 و46.

(48) **لن**، مرجع سابق، ص17.

(49) المرجع نفسه، ص18 و 19.

(50) يقول أنسي الحاج في ما يكشف عن هذه المفاهيم: «إن معارضة التقدم عند المحافظين رد فعل المطمئن إلى الشيء الجاهز المرتعب من الشيء المجهول المصير. التقدم، لمن ليس مؤمنا بما يفعل مجازفة خرقاء، وهكذا يبدو للمتقدين والراكدين». المرجع نفسه، ص12. **مساءلة الحداثة**، مرجع سابق، ص 160.

القراءة الحسنة والاستقبال الملائم للعمل.

لا تتصل وظيفة تحديد السياق بتحديد السياق النصي والتأليفي [51]، الذي يندرج في إطاره **لن**. فأنسي الحاج ليس له مؤلفات شعرية سابقة عن **لن**، والمقدمة لم تنشغل بالإشارة إلى المحاولات التجريبية الأولى التي لم تصدر للشاعر ضمن مجموعة شعرية مستقلة [52]. كما أنها لم تشر إلى مشاريع التأليف المستقبلية، اللهم توكيدها على إصرار الشاعر على المداومة على اختراع قصيدة النثر كلغة أخيرة في سلم طموحه [53]. وهو ما تحقق بالفعل للشاعر في أعماله اللاحقة.

إن السياق الذي تعنى المقدمة، في إطار هذه الوظيفة، بتعيينه يرتبط تحديدا بالسياق الشعري والفلسفي لتجربة قصيدة النثر في لن. وضمن هذا السياق تفرض علينا المقدمة التمييز بين مستويين:

ـ السياق الشعري الفرنسي خاصة: ويتم خلاله الإشارة إلى المكانة المهمة التي احتلتها قصيدة النثر في الأدب الفرنسي «حيث تمثل أقوى وجه للثورة الشعرية التي تفجرت منذ قرن[54]». كما تمثل في سياق ذلك «الشكل المرن والمتلاطم» الذي سعى بودلير إلى إيجاده، واللغة الجماعة التي أراد رامبو العثور عليها. وضمن هذا السياق أيضا تتم الإشارة إلى المرجع النقدي المهم الذي استقى منه أنسي الحاج تحديده لقصيدة النثر، والمتمثل في كتاب سوزان برنار السابق الذكر.

ـ السياق الشعري العربي: ويتم خلاله الإشارة إلى العوامل الممهدة، عربيا، إلى ظهور قصيدة النثر، والمتمثلة في «النثر وارتفاع مستواه (...) ضعف الشعر التقليدي وانحطاطه، والإحساس بعالم متغير يفرض موقفا آخر، الموقف الذي يفرض الشكل على الشاعر، ثم هناك الوزن الحر، القائم على مبدأ التفعيلة لا البيت، الذي عمل منذ عشر سنين على زيادة تقريب الشعر من النثر»[55]، إضافة إلى عامل الترجمة عن «الشعر الغربي خاصة».

في ضوء هذا السياق، بمستويه، ينبغي أن تستقبل تجربة أنسي الحاج في **لن** وبتوجيه منه ينبغي أن تقرأ. إن أنسي الحاج، وهو ينشغل، ضمن هذه الوظيفة، بتعيين السياق الشعري لتجربته، إنما يكشف عن مبدأ شرع في الاشتغال منذ الرومانسية العربية والمتمثل في أن الحداثة الشعرية العربية ستعثر على نموذجها في حاضر الشعر الأوروبي ومستقبله معا [56]. ولا تخرج بدايات التحرر التي ألمح أنسي الحاج إلى وجودها في السياق الشعري العربي عن هذا المبدأ.

---

51) **Seuils**, op, Cit, p 203

52) يقول أنسي الحاج بخصوص نصوصه الشعرية المنشورة قبل لن ": ولعل عدد القصائد التي نشرتها قبل أن نطلق اسم (قصيدة النثر)، أن يكون في حجم مجموعة شعرية وكنت قد نشرت الكثير من هذه القصائد في مجلة (المجلة) الأدبية التي كانت تصدر في بيروت آنذاك. حدث هذا في العام 1956 قبل أن أتعرف إلى يوسف الخال وأدونيس وقبل صدور مجلة (شعر)". مجلة نزوى، العدد التاسع والعشرون، مرجع سابق، ص 42.

53) **لن**، مرجع سابق، ص20.

54) المرجع نفسه، ص11.

55) المرجع نفسه، ص15 و 16.

56) الرومانسية العربية، مرجع سابق، ص8.

ولعل في إشارة أنسي الحاج، في خاتمة مقدمته، إلى أن قصيدة النثر هي «نتاج ملاعين» ما يؤكد هذا المبدأ. وليس هؤلاء «الملاعين» غير تلك «العائلة من المرضى» التي ينتمي إليها رامبو [57].

2.1. وظائف المقدمة الغيرية

بعد أن توقفنا عند نماذج من وظائف المقدمة الذاتية في تجربة نازك الملائكة وأنسي الحاج، ورأينا كيف تنشبك هذه الوظائف بأسئلة وقضايا الشعر المعاصر، نعرج الآن لمقاربة وظائف المقدمة الغيرية في نموذجين شعريين مغربيين، الأول لأحمد المجاطي ويمثل جيل الرواد، والثاني لمحمد بنيس ويمثل جيل السبعينيات في الشعر المعاصر بالمغرب.

1.2.1. الفروسية ـ مقدمة نجيب العوفي

لأحمد المجاطي ديوان يتيم بعنوان **الفروسية** [58]. وسنعتمد في دراستنا طبعته الثانية المزيدة. ويظهر جليا أن الديوان حمل معه، في هذه الطبعة الصادرة بعد وفاة الشاعر، تغييرات تمس وضعية المصاحب النصي المقدماتي، مثلما تمس وضعية المتن الشعري. فمن الناحية الأولى نسجل انتقال الدراسة-المقدمة الغيرية الموقعة من قبل محيي الدين صبحي إلى خاتمة الديوان، لتحتل وضعية الدراسة المذيلة للكتاب، ولتحل مكانها في المقدمة كلمة تقديمية بعنوان «فروسية الحروف»، موقعة من قبل الناقد المغربي نجيب العوفي، ومن الناحية الثانية نسجل إضافة ملحق النصوص الشعرية المضافة، ملحق يتكون من ثمانية نصوص شعرية، اختارها الناقد من البواكير الشعرية لأحمد المجاطي، المنشورة على أعمدة الصحف والمجلات المغربية.

جاءت مقدمة العوفي لتعضد المسيرة التداولية للديوان، بعد موت مؤلفه. وبذلك ستأخذ المقدمة وضعية الكلمة التأبينية، وبالتالي ستكون أحكامها النقدية متأثرة، بشكل أو بآخر، بهذا السياق. إذ أن الفقد، باعتباره نصا موازيا منبثقا عن سياق الحياة، يعرف كيف يلون الأحكام بلحظة الرهبة، ويعرف، من ثمة، كيف يوجه التلقي نحو بناء أسطورة الشاعر المخلص. ولعل هذا الأمر، هو مبرر إزاحة كلمة العوفي لكلمة محيي الدين صبحي التحليلية. إن المناسبة، تحتاج إلى مصاحب نصي مقدماتي يتجاوز النقد التحليلي إلى الحكم الانطباعي، الذي يزاوج بين التأكيد على امتياز الحداثة، والتأكيد على الانغراس في تقليد شعري عريق.

وضع المجاطي لديوانه الشعري «فاتحة» شعرية بعنوان «الخوف» وخاتمة شعرية بعنوان «الحروف». وبين الفاتحة والخاتمة ينتشر متن شعري من ثلاثة أقسام: «الفروسية» و «السقوط» ثم «من كلام الأموات». القسمان، الأول والثاني، يشتمل كل واحد منهما على سبع قصائد، فيما يشتمل القسم الثالث على قصيدتين فقط. يظهر من خلال هذا التنظيم انشغال

57) **لن**، مرجع سابق، ص 21.

58) أحمد المجاطي، **الفروسية**، المدارس، الطبعة الثانية، 2001.

المجاطي بالنص الموازي الذي يجعل من الديوان كتابا .وهو يشترك في هذه الخاصية مع كثير من دواوين الشعر المعاصر مع تفرده بينها بوضع فاتحة وخاتمة شعريين لكتابه [59] . واقتسام الفاتحة والخاتمة، مع نصوص المتن، لذات الوضع الاعتباري الأجناسي يطرح أسئلة معقدة حول خصوصية النص الموازي، حدوده ووظيفته، لأن النص الموازي الشعري يستدعي، في هذه الحالة، مقدرة تأويلية عالية من جانب المتلقي، ليتمكن من إنجاز وظيفته العامة المتمثلة في تأمين قراءة جيدة للعمل .ولعل محاذير مثل هذه الوضعية، هو ما دفع الشاعر إلى القبول بحضور مقدمة نثرية غيرية تصاحب الديوان في رحلته التداولية، وتوفر له داخل مجتمع القراءة بعض شروط تحقيق القراءة الحسنة . ولعل هذا الرهان هو ما جعل مقدمة الطبعة الأولى الأصلية تأخذ وضعية الدراسة النقدية المعمقة التي تعالج عناصر متنوعة في الديوان تتصل بطبيعة التجربة الشعرية، وبالتيمات والتقنيات، مثلما تتصل بالرموز والرؤيا والتداخل النصي . غير أن ظروف طبعة ما بعد الوفاة، فرضت التصرف في المصاحب النصي المقدماتي، وفي نوعية المتن الشعري المضموم بين دفتي الديوان بالطريقة التي تم وصفها سابقا .

تدفعنا خصوصية المقدمة الغيرية في ديوان **الفروسية** إلى البحث عن وظائفها خارج نمذجة الوظائف التي بلورها جيرار جنيت .وقد اهتدينا في قراءتنا لمقدمة نجيب العوفي إلى وظيفتين أساسيتين نعرضهما كالتالي :

أ. وظيفة تقريظية

تتصل هذه الوظيفة [60] بمسألة لماذا، وتتجه نحو تقييم مغال للنص وصاحبه .ولعل سياق طبعة ما بعد الوفاة، هو ما دفع المقدمة، ككلمة تأبينية، نحو إنتاج مثل هذه الوظيفة .

تنتشر هذه الوظيفة في المقدمة، من خلال ثلاثة محاور مترابطة، بلور عبرها نجيب العوفي تقييمات ذاتية مغالية بخصوص **الفروسية** ومكانة صاحبها في خريطة الشعر المعاصر بالمغرب وبالعالم العربي . وهذه المحاور هي كالتالي :

ـ فحولة الفروسية

بنى نجيب العوفي عنوان مقدمته «فروسية الحروف» من خلال لعبة تركيب إضافي جمع فيها بين عنوانين قصيدة «الفروسية» وقصيدة «الحروف». وفروسية الحروف تطابق لديه «الفروسية الشعرية» التي تعني بالنسبة له شيئا قريبا مما عناه أسلافنا بمصطلح الفحولة الشعرية [61] . هكذا ستصبح «الفروسية» نموذجا للفحولة الشعرية التي يحددها العوفي كالتالي :

« أعني بها هذه القوة الشعرية الجزلة في صوغ القصيدة، حروفا وكلمات وجملا ولحونا وفتونا، كما تصاغ سبائك الذهب. كما ينضد اللؤلؤ المنثور في عقد مضفور.

59) هناك نماذج كثيرة لدواوين من الشعر الفرنسي مثلا التي تأخذ فيها المقدمة صيغة قصيدة استهلالية .
-*Seuils* , op. cit, p 159

60) استهدينا، في تسمية هذه الوظيفة بمفهوم عبد الكبير الخطيبي للمقدمة التقريظية .أنظر مقدمة الخطيبي لكتاب : **الأدب والغرابة**، مرجع سابق، ص 5.

61) **الفروسية**، مرجع سابق، ص5.

كما أعني بها أيضا وعطفا، هذا العنفوان الدلالي والمجازي للقصيدة. فهي الحرارة الشعرية والشعورية السارية في شرايينها وأوردتها، سريان الدم، وسريان النار.
هذه الفروسية الشعرية، أو هذه الفحولة الشعرية حسب العبارة العربية المأثورة هي هم، ما يميز شعر المجاطي وحروفه الذهبية الباذخة، شكلا ومضمونا، قلبا وقالبا عبارة وإشارة [62]».

تنصرف الوظيفة التقريظية، ضمن هذا المستوى، إلى ربط الممارسة الشعرية للمجاطي، بتقاليد شعرية شفوية إنشادية ميزت الشعرية البيانية. ولعل مصطلح «الفحولة» في دلالته على «القوة الشعرية الجزلة» وفي إحالته على« العنفوان الدلالي والمجازي للقصيدة» يختزل جانبا مهما من عناصر تلك الشعرية. بهذا المعنى تتم المصالحة بين زمني القدامة والحداثة، ويكون شعر المجاطي هو خيط الاستمرارية الذي يتدفق حاملا في «شكله ومضمونه» في «عبارته وإشارته» علامة زمن «الفحولة الشعرية» بما هو زمن تأسيس التقاليد الشعرية البيانية. ولعل الإشارة التقريظية إلى «الحروف الذهبية الباذخة» في وصف شعر المجاطي، تستهدف وصل هذا الشعر بطريقة ضمنية بأشكال التقييم التي وجهت قديما اختيار المعلقات الشعرية الجاهلية التي جرى نعتها أيضا بالمذهبات. بهذا المعنى يكون المجاطي أحد الشعراء المعاصرين الذين يستطيعون دخول نادي شعراء المعلقات. ولعل البنية التلفظية المسجوعة «الجزلة» التي صاغت بعض فقرات هذه المقدمة توحي بمهابة جو التنصيب، الذي لا يمكن إلا أن يزداد مهابة عندما يصادف ظروف التأبين. إن اللحظة التي يتهاوى فيها جسد الشاعر إلى أعماق الأرض، هي ذات اللحظة التي ترتفع فيها قصائده إلى أعلى السماء في هيأة معلقات معاصرة.

- الريادة والتأسيس

بالإشارة إلى «الريادة والتأسيس» في شعر المجاطي ينضاف عنصر آخر من عناصر الوظيفة التقريظية، وحجة أخرى من حجج التنصيب الشعري، يقول العوفي:

« من هنا احتل أحمد المجاطي مكانته البهية في تاريخ شعرنا المعاصر، عن جدارة واستحقاق، كأب روحي وفعلي للقصيدة المغربية الحديثة. فمن خوالجه ومواجده اقتاتت، وعبر حروفه وكلماته تفتحت وترعرعت، ومن لهاته وعلى شفته صدحت وغنت، وفي كنفه وجدت مأواها ومرعاها.
لقد كان الراحل مؤسسا للقصيدة المغربية الحديثة، ومدشنا للحداثة الشعرية في المغرب، بعد أن كان الشعر في هذا البلد وعلى امتداد أزمنة متتالية تقطيعا وأوزانا، ومراثي وأمداحا، ووعظا وإرشادا[63]».

يأخذ المجاطي، في خطاب العوفي، كل أبعاد الشاعر النبي المخلص، الذي أنقذ، بعبقريته الفردية، الشعر المغربي من انهماكاته البرانية التي حولته إلى مجرد ألعاب عروضية

---

(62) المرجع نفسه، ص6.
(63) المرجع نفسه، ص8.

وتمارين تغريضية . إن تنصيب المجاطي في هذه الكلمة التقريظية التأبينية، على رأس الشعر «الحديث» و «المعاصر» بالمغرب، لا يتم إلا من خلال إسقاط شعراء آخرين، لا تسمح مهابة التنصيب حتى بالإشارة إلى أسمائهم .

هكذا يتجه المجاطي، بحكم معجزة ما، ولعل في الأمر إسقاطا سياسيا من جانب الناقد، إلى أن يكون زعيما مطلقا امتاز بقوة دفع ذاتية منفصلة عن السابق واللاحق، ومنقطعة عن اللحظة الحاضرة بحكم أنها تقيم في مستقبل دائم، هو مستقبل الماضي، مستقبل الفحولة الشعرية الدائمة .

ـ الحاجة إلى المجاطي

بهذا العنصر تكتمل عناصر الوظيفة التقريظية ويكتمل مشهد التنصيب .غير أن هذا الاكتمال يقترن بانقلاب في الأدوار : لقد أصبح الراحل «حيا» وساميا ، وما يستحق النحيب، في هذه المناسبة التأبينية، هو الزمن الشعري اللاحق الوضيع والميت، الذي لم يعرف كيف يحافظ على «الكلمة» الشعرية المجاطية .يقول العوفي :

« وهذه الفروسية العربية بالضبط، هي المفتقدة الآن افتقادا هائلا في مشهدنا الشعري المغربي والعربي، الذي أصبح غاصا بالمتشاعرين والمتطفلين، ومغمورا بهذر الشعر وهرائه» .

ويقول أيضا :

«ومع توالي الأيام، واستفحال «السقوط» و «كبوة الريح» و «عودة المرجفين»، في مشهد الحياة كما في مشهد الشعر، تتوطد مكانة المجاطي الشعرية ويتجدد الحنين إليه، كواحة شعرية يانعة وظليلة وقيمة إبداعية عالية وأصيلة.

مع توالي الأيام، تتجدد الحاجة إلى فروسية المجاطي الشعرية ووقدة حروفه اللافحة (64) .

إن العوفي، وهو يؤكد بنبرة تختزن مشاعر الحزن ومعاني الرثاء، الحاجة إلى المجاطي الآن، فإنما ينخرط في صياغة مفهوم تقليدي سلفي للزمن، مفهوم يقرن الآتي بكل احتمالات الخراب و «السقوط»، فيما يجعل الماضي نقطة مضيئة تزداد إشعاعا وجدبا كلما انفلت الزمن من عقاله وتفجر هادرا باتجاه المجهول. بهذا المفهوم للزمن يتجه العوفي نحو إلغاء كل الإبدالات الشعرية التي راكمها الشعر العربي المعاصر، بدءا من محتمل الشعر الحر ثم الشعر المعاصر، وصولا إلى محتمل الكتابة. وهي إبدالات، تصبح في معيار هذه الرؤية هدرا وهراء وخروجا مأساويا عن «قيم إبداعية عالية وأصيلة»، تجسدت مرة في شعر المجاطي، فجسدت بذلك الكلمة الشعرية المنقدة، التي ينبغي مباشرة طقوس العودة إليها وإحيائها. بهذا المعنى يتكرس مفهوم دائري للزمن، يصبح فيه ماضي الشعر المعاصر علامة ومنهجا ورؤية شعرية تجسد، عبر فعل الاستعادة والإحياء، بنية الرحيل من المعلوم إلى المعلوم، حيث تقلص الذات

64) المرجع نفسه، ص 6، 8 و 9 .

الكاتبة من فاعليتها وهي تلتجئ إلى القول المعلوم لتخط عليه أثر انحباس المعلوم في المعلوم[65]».

إن الحاجة إلى المجاطي، في سياق هذه الرؤية الدائرية للزمن الشعري، تستبطن الحاجة إلى شعراء «أقرب ما يكونون إلى الأنبياء والقدسيين وكبار الثائرين ، لأن ما يجمع بين هؤلاء جميعا، هو صفاء الوجدان، ومعاناة العذاب الانساني، والرغبة المشبوبة في تحرير الإنسان وتطهيره، وإضفاء المعنى على عالم ما يفتأ ينتهك ويغتصب المعنى[66] ».

بهذه الكلمة التقريظية تبني مقدمة نجيب العوفي كمصاحب نصي غيري لديوان **الفروسية**، أسطورة الشاعر النبي المخلص للإنسان وللكلمة الشعرية على حد سواء. وفي سياق هذا التفسير الميتافيزيقي، يمكن حتى لموضوعة «قلة الشعر» عند المجاطي أن تصبح دليل نبوة وعظمة شعرية لأن المصطلي بجمرة الشعر اللاهبة، والعارف حقا بقداسة الشعر وعذابه وعذوبته، لا يمكن إلا أن يحني هامته أمام الشعر، ولا يمكن إلا أن يقشعر منه البدن وترتعد منه الفرائص أمام لحظة الشعر الخارقة والحارقة، كما يرتعد نبي لحظة هطول الوحي أو نضوبه. «ولا يمكن، من ثم، إلا أن يكون شعره قليلا وجميلا وجليلا كالأحجار النفيسة والأشياء النادرة في هذا الوجود »[67]. بهذه النبرة يكتمل نسيج الوظيفة التقريظية من خلال تقاطع المحاور الثلاثة، التي انعقدت حول مفهوم دائري للزمن الشعري، تجد فيه الفحولة الشعرية تدفقها الحاضر من خلال صوت الشاعر النبي المؤسس المخلص للكلمة الشعرية وللإنسان في الحاضر وأيضا في المستقبل، عندما يسقط الشعر وتشتد الحاجة إلى كلمة البدء، كلمة ما قبل السقوط.

ب. وظيفة إخبارية

ترتبط هذه الوظيفة تحديدا بسياق الطبعة الثانية لديوان **الفروسية** التي تكفلت بها (شركة النشر والتوزيع المدارس). فبعد شكر هذه الدار التي تكفلت أيضا بطبع «رسالة الراحل» حول « ظاهرة الشعر الحديث » ، يتقدم نجيب العوفي للإخبار بالحرج الذي أصابه بعد أن كلفته الدار بالتقديم للطبعة الثانية من ديوان المجاطي و «إلقاء النظر عليها ». يسوق العوفي هذا الإحراج كالتالي :

«كنا أمام أمرين : إذا راعينا الأمانة الأدبية تجاه الشاعر، لم يكن لنا ولا لغيرنا الحق في أي مساس بالديوان، سواء بالزيادة فيه أو النقص منه، فهو ثمرة اختيار خاص من طرف الشاعر، يجب صونه واحترامه في حضرته وغيبته.

وإذا راعينا الأمانة الأدبية التاريخية التي تتجاوز شخص الشاعر واختياره الذاتي الخاص، وراعينا حق النصوص الشعرية المجاطية المسكوت عنها في النشر والظهور، كان لنا

65) **التقليدية**، مرجع سابق، ص 239.
66) **الفروسية**، مرجع سابق، ص6 و7.
67) المرجع نفسه، ص 7.

الحق في «التصرف» وإضافة بعض هذه النصوص إلى الديوان، تعميما للفائدة وخدمة لتراث المجاطي الشعري بخاصة، وللشعر المغربي بعامة[68] ».

إن التردد بين مفهومين للأمانة، سيحسمه الناقد المقدم لصالح الاختيار الثاني بما يعني من مراعاة الأمانة الأدبية التاريخية التي تتجاوز شخص الشاعر واختياره الذاتي الخاص بهذا المعنى ستكون «الطبعة الثانية جديدة ومزيدة مقارنة مع الطبعة الأولى. ومستحضرة لبعض النصوص التي «سكت» عنها الشاعر وأسقطها من فسحة ديوانه »[69]. وبتأمل «الفهرست» المذيل لهذه الطبعة سنجد، بعد الخاتمة «ملحق النصوص الشعرية المضافة»، ويتكون من ثمانية نصوص شعرية اختارها العوفي من « 16 نصا، تتفاوت في دراجاتها ومستوياتها الفنية، وتمثل مرحلة الصبا، أو «الصبوة» الأولى في رحلة المجاطي الشعرية »[70]. هكذا تتجه هذه الطبعة الجديدة، كما توحي بذلك الوظيفة الإخبارية، نحو أن تكون، في وضعها الاعتباري، أقرب إلى صيغة الأعمال الشعرية. ولعل ظروف طبعة ما بعد الوفاة، وما ينعقد حولها من مشاعر وطنية تترجم الرغبة في حماية ما يصطلح عليه بالتراث الوطني عبر استعادة المقصي والمبعد والمتناثر من نصوص الشاعر، هو ما يؤكد أكثر هذا الوضع الاعتباري الجديد للفروسية.

2.2.1. كتاب الحب ـ مقدمة أدونيس

النموذج الثاني الذي سنتوقف عنده لمقاربة وظائف المقدمة الغيرية، هو **كتاب الحب** لمحمد بنيس .ويتميز هذا الكتاب، ضمن متن الأعمال الشعرية لمحمد بنيس، بكونه أول عمل شعري يأخذ عنده اسم كتاب، وأيضا أول عمل يرافق برسوم جسدية تتقدم أقسامه الخمسة (رسوم الفنان العراقي ضياء العزاوي)، كما أنه أول عمل يرافقه مصاحب نصي مقدماتي غيري، وذلك قبل أن يفسح محمد بنيس لمثل هذا المصاحب النصي مرة ثانية، في ديوان نبيذ[71].

يتقدم المصاحب النصي المقدماتي **لكتاب الحب** نحو قرائه مجهزا بعنوان «ذروة الموج» ومذيلا بتوقيع أدونيس وبمكان وتاريخ هذا التوقيع (باريس، 15 شباط 1994). وينبغي أن نعي أن هذه التفاصيل تظهر كيف يشتغل النص الموازي، داخل النص الموازي. فهذا الأخير لا يحيط بالنص أو يصاحبه إلا من خلال حضور بعض الأجناس الخطابية للنص الموازي ذاته كالعنوان والإهداء والتصدير والتوقيع وغيرها. وهي جميعها تتجه نحو تأمين قراءة جيدة للنص الموازي، بدونها لا يمكن ضمان مثل هذه القراءة للعمل نفسه. فالجهاز العنواني المؤطر للمقدمة الغيرية في **كتاب الحب**، يتكون من مركب إضافي «ذروة الموج» فالذروة كذلك تحيل على قمة الشيء، ماديا كان أو معنويا، بينما الموج يحيل على الحركة والعلو والزرقة والاستدارة .وهي

68) المرجع نفسه، ص 9 و 10.
69) المرجع نفسه، ص 10.
70) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها، ص 71.
71) محمد بنيس، **نبيذ (متتاليتان شعريتان)**، دار توبقال للنشر، ومؤسسة روايومون، الطبعة الأولى، أبريل 1999.

كلها صفات وخصائص مشدودة إلى فضاء البحر، بما هو سعة وعمق، وشفافية وسحر وأسرار، وبما هو أيضا فضاء للمغامرة والتجارب الحدودية، حيث يتعانق الموت والحياة .وبعد هذا الدال الموازي المضاعف (نص مواز داخل نص مواز) يأتي التوقيع ليعلن عن أدونيس كمرسل لهذه المقدمة الغيرية، بكل ما يوحي به هذا الاسم من ريادة ورسوخ في الشعر المعاصر كتابة وتنظيرا، وبكل ما يفصح عنه حضوره من تواطؤ وتقاسم لمتعة الاختراق، مع كل من الشاعر والرسام ليس فقط في كتاب الحب، بل في درب الشعر والفن عموما.

اختارت مقدمة أدونيس وضعا اعتباريا يجعلها أقرب إلى ما يسميه عبد الكبير الخطيبي بالمقدمة الموازية للنص، وهي من هذه الناحية ليست مقدمة تقريظية ولا مقدمة نقدية [72]. ومع احتفاظها بحريتها واستقلالها فهي توجه انتباهها للتيمات الأساسية المطروحة دون أن تفتقد نبرتها لحرارة التواطؤ ومتعة المشاركة.

بأسلوبها المكثف، وحضورها الإبداعي الذي يمزج بين عمق التحليل وإشراق العبارة، تتقدم مقدمة أدونيس بصفحاتها القليلة نحو قارئها بما يسعف على إنجاز قراءة ملائمة لكتاب الحب. ولتحقيق هذه الغاية، فهي تنهض بوظيفتين أساسيتين :

أ. إعلان أهمية الموضوع

ينشغل أدونيس ضمن هذه الوظيفة بإنتاج تقييم إيجابي لكتاب الحب عبر التوكيد على أهمية الموضوع وأهمية المعالجة المتحققة عبر « نشوة اللون» و «نشوة الكلمة ». وهذه الوظيفة، التي يجعلها جيرار جنيت مرتبطة بمسألة لماذا [73]، تنتشر في المقدمة من خلال تعاقب الإشارة إلى موضوعتين متضافرتين :

ـ انخطاف العربي بالجسد

« نشوة اللون، نشوة الكلمة، وبينهما وفيهما انخطاف الجسد. لا يعرف الإنسان لذة أكثر بهجة. لا يعرف مادة أكثر قربا إلى هذه الروح. وأعني، بخاصة، الإنسان العربي. فعلى الرغم من جميع القيود، شرعا وتقاليد، لم تتفجر أحلامه ورغباته كما تفجرت في سرير الجسد .هبط بها حتى أعمق قرار، فأوغل فيها حتى الغلمة وسما بها حتى الأعالي، فجعل من المرأة أختا للسماء[74].

ينصرف أدونيس، في هذا النص إلى الإشارة إلى ما يتفجر، من خلال تعاقد فني رفيع بين «نشوة اللون» و «نشوة الكلمة » في كتاب الحب، من انخطاف قديم للانسان العربي بالجسد .انخطاف مبهج عرف كيف يتحرر من صرامة القيود الدينية والاجتماعية، وينزلق إلى «سرير الجسد»حيث متعة الاحتفال والغواية، متعة الانحراف والسعادة الإيروسية. إن مبدأ جدل الرغبة الناظم لكتاب الحب يستدعي، بافتتان، هذا التاريخ الموارب من الانخطاف

72) المقدمة الموازية للنص، هي واحدة من الأنواع الثلاثة التي ميزها عبد الكبير الخطيبي في المقدمة الغيرية. **الأدب والغرابة**، مرجع سابق، ص5 و6.

73) *Seuils*, op, cit, p 184 et 186

74) **كتاب الحب**، دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 1995، ص7.

بالجسد، الذي اتخذ عند العربي أحيانا صيغة حسية، تصله بالسيلان (المنحرف عن غاية الإنجاب)، واتخذ أحيانا أخرى صيغة مثالية تسمو به إلى «الأعالي». وفي كل الأحوال فقد ابتكر العربي لكي يترجم حالات الحب والجنس، كلمات وعبارات تعجز عن ترجمة بعضها كثير من اللغات [75].

ـ مواجهة الموت بالحب

تأتي تيمة «واجهة الموت بالحب» لتكمل موضوعة «انخطاف العربي بالجسد» في سياق وظيفة توكيد المصاحب النصي المقدماتي على أهمية الموضوع في كتاب الحب. ويبسط أدونيس هذه التيمة كالتالي:

« وكان يعرف أن الموت ينام دائما مع الجسد على وسادة واحدة. غير أنه كان يغطي الزمن بأنفاسه، مضفيا على الموت نفسه نكهة الحياة. يمزج بينه وبين الجنون الأرضي حينا، وبينه وبين الغناء في أحضان الحب، حينا آخر، حيث الموت نفسه، يموت [76]».

يستمر أدونيس في استدعاء هذه التجارب الحدودية، التي تمارس، عبر جدل الرغبة، تحويلا يمس كنه الموت في علاقته بالحياة. فالحب إذ يلغي الزمن، من خلال ديمومة لحظة العشق، إنما يلغي بذلك مفهوم الموت نفسه، ليجعل منه حياة أخرى تنبثق من قلب «الجنون الأرضي » حينا، ومن قلب «الفناء في أحضان الحب »حينا آخر. إن هذه اللذة المفرطة المقترنة بديمومة لحظة العشق، تعرف كيف تحول حقيقة كل القيم القوية كالحياة والموت والجنون والجسد وتنزع عنها تصلبها الاستعاري باتجاه بناء حقائق أخرى منبثقة من خصوصية تجربة العشق [77]، ومن خصوصية المواجهة كما يجسدها الشعراء أو المتصوفة عبر هذا « اللعب الأرضي- الإلهي، لعب الجسد ». فيكون هذا «اللعب » فضاء لتقاطع « المرئي واللامرئي، الجلي والخفي »، ويكون كل جسد آية ذاته ومنارة ذاته، غير أن « النور الذي يضيء هنا، غيره هناك، ولا طريق واحدة للسفر إلى الأقاصي [78]».

ب. تعيين السياق

إن السياق المقصود، ضمن هذه الوظيفة، هو سياق التداخل النصي .هكذا نجد أنفسنا مرة أخرى نتجه نحو تأويل شخصي لهذه الوظيفة، منزاحين بذلك عن تأويل جيرار جنيت الذي يربطها بالسياق النصي والتأليفي القبلي والبعدي الذي يندرج فيه النص ضمن أعمال المؤلف .يقول أدونيس فيما يكشف عن سياق التداخل النصي في هذه الوظيفة:

« هو ذا طوق آخر لـ«طوق الحمامة ». فيه تتآلف لحظة الحس وديمومة العشق، وفيه تتآلف نشوة الجسد ونعمة الحب .كتاب ـ طوق لا يودع الماضي، بل يستبقيه، فيما يستبق

75) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها.
76) المرجع نفسه، ص 7 و8.
77) نستهدي في هذا التأويل بنيتشه الذي لاحظ أن « الحقيقة "ليست إلا تصلب استعارات قديمة».
-رولان بارت، **لذة النص**، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحان، دار توبقال، الطبعة الأولى 1988، ص 46.
78) كتاب الحب، مرجع سابق، ص 8.

المستقبل ليجعله حاضرا .

كأنه يدخلنا إلى محيط الجسد على ذروة الموج[79] ».

إن التداخل النصي هو أحد قوانين الممارسة الشعرية قديما وحديثا .فـ « النص لا يكتب إلى مع نص آخر أو ضده، بذلك تخبرنا الحداثة الشعرية عموما، في العالم العربي وغيره »[80] ونص أدونيس يكشف، في سياق هذه الوظيفة، عن كتاب «طوق الحمامة » لابن حزم الذي كتب «معه» نص **كتاب الحب**. « فهجرة نص ابن حزم إلى كتاب محمد بنيس تستجيب هنا لهواجس ممارسة نصية «لا تودع الماضي بل تستبقيه فيما تستبق المستقبل لتجعله حاضرا[81]».

إن أدونيس، وهو يكشف عن هذه العلاقة القائمة بين كتاب الحب وطوق الحمامة، لم يعمل إلا على توكيد علاقة يصرح بها المؤلف نفسه حيث ذيل عنوان كتابه، ضمن صفحة العنوان الداخلي، بعنوان فرعي يتحدث عن «تقاطعات في ضيافة طوق الحمامة لابن حزم». غير أن هذه التقاطعات تتوسع بتوسع مجال الإشارة إليها في «لمحة » جعلها المؤلف تتوسط، بشكلها الهرمي، صفحة الرسام والصفحة الأولى من مقدمة أدونيس. وتذهب هذه اللمحة إلى أن هذا «العمل نصوص ورسوم متقاطعة، تعيد كتابة » طوق الحمامة في الألفة والألاف لابن حزم الأندلسي، وهو رحلة تتصاحب فيها أشواق أعمال أخرى، تتقدمها «مصارع العشاق » للشيخ السراج، و « الروض العاطر في نزهة الخاطر» للشيخ النفزاوي و «ديوان الصبابة » لابن أبي حجلة و «الأغاني » لأبي الفرج الأصبهاني[82]. وقد علق محمد مفتاح على هذه التقاطعات باعتبارها « نصنصة » تجعل من كتاب محمد بنيس كتابا ينتمي إلى ما بعد الحداثة[83] ولعلها ذات الملاحظة التي جعلت أدونيس يعتبره في نص الاستشهاد السابق كتابا–طوقا «لا يودع الماضي، بل يستبقيه، فيما يستبق المستقبل ليجعله حاضرا ».

عبر وظيفتي توكيد أهمية الموضوع وتعيين سياق التداخل النصي، تتشكل في مقدمة أدونيس بطاقة دعوة للمصاحبة والسفر .بطاقة يصبح القارئ بموجبها مدعوا للمشاركة في هذا المسرح الكوني الأرضي–الإلهي لجدل الرغبة المنعقد حول الجسد وفيه، والذي يمثل عمل محمد بنيس وضياء العزاوي في **كتاب الحب** استمرارا بهيا له . إن دعوة المشاركة في هذا السفر، هي دعوة للقراءة العاشقة التي تذوت تجربة السفر، فتجعل منها، كتجربة قراءة، جزءا من آلام ومتع تجربة الكتابة في **كتاب الحب** باعتبارها تجربة «السفر في الجسد، نحو الجسد».

---

79) المرجع نفسه، ص 9.

80) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص197 .

81) يرى محمد بنيس، أن الهجرة النصية «تتبع قواعد حضارية غير محدودة في قول .ولا نتردد في إثبات ما كنا وقفنا عليه من شرائط الهجرة التي أشرنا إلى بعضها وهي :الجواب عن سؤال فئة اجتماعية أو مجال معرفي أو ممارسة نصية أو سؤال تاريخي وحضاري . تلك الهجرة موشومة على الجسد الإنساني وحضارته .قانون يسكن الأوضاع والإبدالات ». المرجع نفسه، ص 197 .

82) **كتاب الحب**، مرجع سابق، ص 6.

83) يقول محمد مفتاح : «كتاب الحب نصنصة، أي جماع نصوص رسمية وشعرية، وما هو شعري يحتوي على نصوص متعددة، وهو ينتمي إلى تقاليد تأليفية قديمة وحديثة ومعاصرة، إلا أن هذا الكتاب ينتمي إلى ما بعد الحداثة، ومن ثمة اتسم بصفاته الثقافية والعلمية والأدبية، وأهم خاصيات هذه الثقافة هي الفوضى والتشتت والانقطاع، ولكن وراء هذه الخاصيات :خاصية النظام والانتظام ». م حمد مفتاح : **المفاهيم معالم (نحو تأويل واقعي)** المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1999)، ص 195 .

إنها دعوة لأن «نحيا عاشقات وعشاقا، بالجسد والحب لكي نتجاوز الموت، نموت بهما لكي نحسن الحياة»[84]. ولنا في التحليل النصي ما نوسع به فضاء مواجهة الشعر المعاصر للموت.

2. الأعمال الشعرية

من الدواوين المفردة إلى الأعمال الشعرية، ينتقل الاستقصاء في هذا الفصل، ليواصل تحليل وضعية ووظائف المصاحب النصي المقدماتي الذاتي والغيري، مستهديا بفرضية تعتبر المقدمة، خاصة تلك التي يوقعها شعراء، مكانا نصيا موازيا تنعكس على صفحته، بقوة أو بضعف، بعض الأسس النظرية الموجهة لحداثة الشعر المعاصر. ولعل المقدمات التي يكتبها الشعراء بمناسبة صدور الأعمال الشعرية (الكاملة أو الناقصة) تكون أكثر من غيرها تجسيدا لهذه الفرضية التي تنبثق، في مثل هذا السياق، من تأمل شخصي في مسار تجربة شعرية، تتم استعادتها أحيانا بهدوء من يجنح إلى استخلاص الدروس، وتلميع الأحجار الكريمة التي تم استخراجها من مناجم التجربة.

نقترح الآن مقاربة تحليلية للمصاحب النصي المقدماتي في نموذجين من الأعمال الشعرية . النموذج الأول لأدونيس وقد صدر منذ ما يقرب من عشرين سنة، والنموذج الثاني لمحمد بنيس، وقد صدرا حديثا (2002) عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، باشتراك مع دار توبقال.

1.2. وظائف المقدمة الذاتية

تنفرد الأعمال الشعرية لأدونيس ومحمد بنيس بحضور مصاحب نصي مقدماتي ذاتي. فالمؤلفان معا، وهما شاعران منظران، آثرا مخاطبة القارئ مباشرة، ودونما وسيط، عبر هذا المكان النصي الموازي، بهدف إنتاج تقييم ذاتي للتجربة الشعرية، وتمكين القارئ من المعلومات «الضرورية» لتأمين قراءة حسنة. وتصبح لهذه المقدمات الذاتية أوضاعا اعتبارية خاصة عندما ننتبه إلى غيابها في الدواوين المفردة بالنسبة للشاعرين معا، بالرغم من انفراد أدونيس في الشعر العربي المعاصر بكتابة مقدمات غيرية كثيرة، جعل منها مصاحبا نصيا لدواوين مفردة أو لاختيارات شعرية ذاتية من ديوان الشعر المعاصر.

1.1.2. الأعمال الشعرية لأدونيس

عنون أدونيس مقدمته للطبعة الرابعة من أعماله الشعرية بعبارة «إشارات حول هذه الطبعة الجديدة»، وهي المقدمة الوحيدة التي جعل منها أدونيس مصاحبا نصَيا لما اعتبره طبعة جديدة من أعماله الشعرية «الكاملة». إن صفة «الكاملة» التي تسم العنوان المطبوع على غلاف هذه الأعمال الشعرية، والتي تمت استعادتها في صفحة العنوان الداخلي، وفي الفقرة الأولى

---

84) **كتاب الحب**، مرجع سابق، ص8.

من المقدمة نفسها تتعارض مع مفهوم أدونيس نفسه للعمل الشعري ولتجربة الشاعر، مثلما تتعارض مع واقع المنجز النصي لديه.

فأدونيس يعتبر العمل الشعري انفجارا ضمن انفجار أكبر هو تجربة الشاعر ككل، لذلك يجده عملا خاضعا للحذف والتنقيح المستمرين بشكل يوحي بعدم اكتمال دائم كمبدأ نظري ضمني يربط النص بأشواق المستقبل .ثم إن المتجز الشعري لأدونيس لا ينحصر في الأعمال المنشورة ضمن المجلدين الصادرين عن دار العودة، بل إن هناك أعمالا أخرى، كثيرة ومهمة، في تجربة الشاعر - التي ما تزال حتى الآن متفجرة -، تقع خارج المجلدين . وهو ما يعني أن صفة «الكاملة» تبقى غير ملائمة لوصف تجربة الشاعر، سواء بمعناها النوعي أو الكمي.

تنهض مقدمة أدونيس لأعماله الشعرية بثلاث وظائف ترتبط كلها بمسالة كيف، وتراهن من ثمة على تزويد القارئ بالمعلومات التي يجدها المؤلف ضرورية لتهيىء استقبال ملائم لأعماله الشعرية الصادرة في مجلدين . وبالرغم من أن هذه الوظائف تنصرف للتعليق على بعض الجوانب المتصلة بهذه الأعمال، فهي تبقى متحررة نسبيا من نزعة «تقييم النص» التي يمكن أن تتحكم في المصاحب النصي المقدماتي في مثل هذه المناسبات . غير أن ذلك لم يحل دون تشكل طبقة شفافة من التنظير التي تقع خلف ما يسوقه المؤلف من معلومات. ونعرض هذه الوظائف كالتالي :

أ. التعليق على النصوص :

تسمح لنا نمذجة الوظائف التي عرض لها جيرار جنيت ضمن مسألة كيف، بإمكانية الحديث عن وظيفة التعليق على النصوص وإذا كان جنيت لا يشير إلى هذه الوظيفة بعينها، فإن النمذجة التي يصوغها بهذا الخصوص تجعل منها وظيفة تتقاسمها وظائف أخرى، خاصة وظيفة «التكون» ووظيفة «تعيين السياق». إن مقدمة أدونيس تفرض علينا ممارسة تأويل يذهب في اتجاه تخصيص هذه الوظيفة بخانة مستقلة ومميزة، بالرغم من اشتغالها ضمن مجموع وظائفي يروم تهيىء استقبال جيد للأعمال الشعرية .

تتوزع وظيفة «التعليق على النصوص» في المقدمة، على ثلاثة محاور نقدمها وفق الترتيب التالي:

- الإخبار بالحذف والتنقيح

يكف الإخبار بالحذف والتنقيح، ضمن هذه الوظيفة، عن أن يكون مجرد معلومة تصدر عن مفهوم أخلاقي للأمانة الأدبية، ليتحول إلى ممارسة نصية تنطوي على مفهوم نظري للعمل الشعري وللكتابة الشعرية ضمن مفهوم أكبر يتصل بالتجربة الشعرية.

ويأخذ هذا الإخبار، في مقدمة أدونيس القصيرة، طابعاً عاما يقرن الحذف بدلالة الاستغناء والتهيؤ للكتابة القادمة، ويقرن التنقيح بالرغبة في منح النص مزيدا من التوهج والتعمق والتأصل .يقول أدونيس:

«كل ما لم أثبته في هذه الطبعة الجديدة من أعمالي الشعرية الكاملة، أتخلى عنه . إنني أعد كل ما كتبته وأكتبه نوعا من التهيؤ لما أحاول أن أحققه (...) ثم إن العمل الشعري لا ينتهي .الآلة وحدها تنتهي . وهو لا ينتهي بمعنين : لا يكتمل ويظل، من جهة ثانية، مشروعا.

« إن وعي الشاعر لذاته لا يبدأ من التاريخ، أو من الماضي، بل يبدأ من ذاته نفسها.وذاته في يقظة دائمة .ففي كل لحظة يعيش ويفكر ويخلق كأنما للمرة الأولى. فهو لا يؤرخ بل يستبق[85]».

بصرامة يعلن أدونيس تخليه عن كل ما لم يثبته في هذه الطبعة الجديدة من أعماله الشعرية، صادرا بذلك عن مفهوم يعتبر العمل الشعري مشروعا لا يكتمل، ولا ينغلق على ذاته كقطعة أثرية قائمة خارج إرادة المؤلف ورغبته كذات كاتبة متجددة الوعي.

إن الحذف والتنقيح وإعادة الكتابة كلها صيغ تعبر، متلازمة، عن رغبة المؤلف المتجددة في إعادة تملك العمل الشعري، عبر إخضاعه لجدل وعي اللحظة الحاضرة وأشواق اللحظة القادمة. ومن جدل اللحظتين، ينبثق العمل الشعري كاستباق وانفجار يمثل حلقة ضمن انفجار أكبر يرتبط بتجربة الشاعر ككل. لا تنشغل مقدمة أدونيس، ضمن هذا المحور، من وظيفة «التعليق على النصوص» بإرشاد القارئ إلى مواطن الحذف والتنقيح، وإنما تكتفي بالإشارة إلى حضور مثل هذا المبدأ الذي صاحب عملية تهيىء الأعمال الشعرية لإعادة الطبع، مستهديا في ذلك بضوء الداخل[86].

- الاستدراك وإعادة التبويب

تتجه مقدمة أدونيس، ضمن هذا المحور من وظيفة التعليق على النصوص، إلى تعيين طبيعة ومواطن الاستدراك وإعادة التبويب .فالاستدراك يتصل بإثبات قصيدتين في هذه الطبعة الجديدة، لم تصدرا من قبل في مجموعة، هما: «أرواد، يا أميرة الوهم» و «سمعته وفمه حجارة». أما إعادة التبويب، فتتصل بإعادة قصيدة «مرثية الأيام الحاضرة» وقصيدة «مرثية القرن الأول» إلى مكانهما «الطبيعي» في مجموعة **أوراق في الريح**، مع الإشارة إلى أن القصيدتين معا أضيفتا سابقا «بمصادفة ما، وربما بسهو إلى **أغاني مهيار الدمشقي**[87]».

إن الاستدراك وإعادة التبويب لا يمثلان فقط إجراء تقنيا، بل ممارسة نصية موازية تنطوي على ذات الأبعاد الدلالية والتنظيرية التي وجدناها في ممارسة الحذف والتنقيح.

- تعيين النظام الإيقاعي

بهذا العنصر تكتمل محاور وظيفة «التعليق على النصوص» في مقدمة أدونيس . ويأخذ التعليق هنا شكل إشارة تساعد القارئ على تعيين النظام الإيقاعي، في بعض النصوص ذات البناء المعماري المركب. وتشمل هذه الإشارة أربع قصائد، يقول أدونيس بخصوصها :

---

85) أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة1985، ص 5.

86) يقول أدونيس : «سيجد القارئ أنني حذفت هنا نصا، ونقحت هنا نصا آخر .وقد يتساءل ما السبب ؟ وربما كان جوابه أنه لا يشاطرني الرأي .حسنا، قد يكون له الحق، لأنه يحددني من خارج، أما أنا فأحدد نفسي من داخل». المرجع نفسه، ص7.

87) المرجع نفسه، ص5.

«حين نشرت قصيدة «هذا هو إسمي»، ظن بعضهم، وبينهم نقاد وشعراء، أنها نثر. ولعل ذلك عائد إلى أنهم لم يروا فيها الشكل المألوف، المشطر لقصيدة ما سمي بـ « الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة »».

تنبغي الإشارة هنا إلى أن القصيدة موزونة بكاملها، لكنها مدورة. لهذا تقرأ محركة ودون وقف، إلا حيث الوقف الذي تفرضه القافية.

أما قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف فهي مزيج من الوزن والنثر(مع غلبة الوزن). كذلك قصيدتا : «أقاليم النهار والليل » و «تحولات العاشق (مع غلبة النثر)[88]».

يبدو أن الدافع وراء تعيين النظام الإيقاعي هو محاولة تصحيح بعض أخطاء التلقي التي شملت قراء، نقادا وشعراء، في تعاملهم مع بعض النصوص الشعرية المركبة التي تبنت تفضية ونظاما إيقاعيا مخالفا للشكل المألوف في القصيدة المشطرة الحرة. وفي هذا السياق يشير أدونيس إلى نظامين إيقاعيين :

نظام القصيدة الموزونة (المدورة) وهو النظام المعتمد في :

- قصيدة «هذا هو اسمي».

نظام القصيدة الممزوجة (مزيج من الوزن والنثر)وهو النظام المعتمد في ثلاث قصائد :

- قصيدة «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف » وتتميز بغلبة الوزن على النثر.

- قصيدتا «أقاليم النهار والليل»، و «تحولات العاشق » وتتميزان بغلبة النثر على الوزن.

نستطيع الآن، بعد أن اكتملت محاور وظيفة «التعليق على النصوص» أن نخلص إلى ما انطوت عليه إشاراتها من مبادئ نظرية، همت مفهوم العمل الشعري، ومفهوم التجربة الشعرية، مثلما همت المنظام الإيقاعي المركب الذي يفاجئ الحدود بين الشعر والنثر، ويخرج عن نظام التفظية في قصيدة الوزن الحر.

ب. التعليق على الجنس الشعري

بعد وظيفة «التعليق على النصوص»، تنهض مقدمة أدونيس بوظيفة «التعليق على الجنس الشعري ». وتأخذ هذه الوظيفة من التعليق على نص «أرواد يا أميرة الوهم »، مدخلا للتعليق على قصيدة النثر كجنس شعري تبنته مجلة شعر باعتباره أحد احتملات الكتابة في حداثة الشعر المعاصريقول أدونيس :

«كانت «أرواد يا أميرة الوهم » بداية تجربتي الكتابية شعرا بالنثر. بدأتها سنة 1958 ونشرت جزءها الأول في مجلة شعر(عدد 10 السنة الثالثة 1959). كتبت هذه القصيدة في مناخ الجدل الذي أثرناه في مجلة «شعر» حول أشكال التعبير الشعري، ومشروعية البحث عن أشكال جديدة، وكتبتها تجريبيا، بمعنى أنني حاولت أن أجرب شكلا مغايرا لما نعرفه من أشكال التعبير الشعري[89]».

88) المرجع نفسه، ص 7.

89) المرجع نفس، ص 5 و6.

يقدم أدونيس، عبر هذا التعليق على نص «أرواد يا أميرة الوهم»، معلومات توثيقية مهمة. غير أن الأهم يبقى هو ما أعلن عنه من تبنيه التجريبي للكتابة في قصيدة النثر، في سياق ما انخرطت فيه مجلة «شعر» من بحث عن «أشكال جديدة» مغايرة. لقد كان أدونيس أحد أشد المتحمسين، ضمن هيئة مجلة شعر لهذا الجنس الشعري. وكانت دراسته النظرية [90] رائدة في التعريف به انطلاقا من معيارية كتاب سوزان برنار.

يخلص أدونيس، في الفقرة الرابعة من مقدمته، إلى النتيجة التالية:

«كشف لي التجريب أن كتابة الشعر نثرا، مغايرة كليا لكتابته وزنا، وأن الكتابة بالنثر لا تقوم، إبداعيا وفنيا، بمجرد الرغبة والممارسة. ربما يكمن هنا السر في وقوع المحاولات الكتابية العربية، شعرا بالنثر، تحت الهيمنة المعيارية لتجارب سابقة ولا سيما تجارب قصيدة النثر الفرنسية. ومثل هذه التجارب لا يمكن أن تقدم للنص العربي معياريته، فهو لا يقدر أن يستمدها إلا من خصوصيته اللغوية ذاتها. وهذا مما أكد لي أن الكتابة العربية شعرا بالنثر تفترض موهبة إبداعية شعرية عالية، هي الضمان الجوهري الأول، وتقتضي إلى ذلك معرفة عالية بالموروث الشعري العربي وثقافة فنية عالية ـ وذلك لكي يقدر أن يبتكر المقتضيات الفنية للشكل الجديد[91]».

ينتقل أدونيس، دفعة واحدة، من توثيق تجربته الشعرية الأولى بالنثر إلى محاكمة قصيدة النثر كجنس شعري، مستندا على واقع الممارسة باعتبارها سلطة قضائية ومعيارا لتقييم المنجز النصي. وهنا يمارس أدونيس نوعا من التفكيك الذاتي، بحيث يجعل من هذه الفقرة من مصاحبه النصي المقدماتي مواجهة لدراسته التعريفية السابقة المنشورة بمجلة شعر. وهو إذ يعدل رؤيته إلى هذه القصيدة، مستجيبا لأفق الكتابة الذي أشرعته مجلة مواقف، فإنه لا يفعل ذلك إلا من خلال تقييم «ذاتي» لهذا المحتمل الشعري، شاهرا في وجهه ذات الأحكام النقدية الجاهزة التي واجهتها مجلة شعر في دعوتها للشعر المعاصر.

إن أدونيس لم يسمح لنفسه بالتميز في الممارسة العربية لهذه القصيدة، بين التجارب المهمة (الناجحة) والأقل أهمية وإبداعا. بل اكتفى بتعميم حكم نقدي يعتبرها واقعة «تحت الهيمنة المعيارية لتجارب قصيدة النثر الفرنسية». وهو إذ يضع قصيدة النثر العربية أمام جدار المعيارية الفرنسية، فإنما يضيف إلى مجلة شعر جدارا آخر أراد لها أن تصطدم به، من خلال هذه الاستعادة النقدية لجانب أساس من مشروعها الشعري التحديثي. بهذا الموقف النقدي يلتف أدونيس على أحد قوانين تحديث النص الشعري التي ترسخت في الشعر العربي منذ الرومانسية، فمعها سوف «يأخذ الآخر معيار الشعر وتعريفه»، وستصبح معرفة هذا الآخر «معبرا لكل معرفة ...لذلك فإن الحداثة الشعرية العربية ستعثر على نموذجها في حاضر الشعر الأوروبي ومستقبله معا»[92].

---

90) في قصيدة النثر، مجلة شعر، العدد الرابع عشر، مرجع سابق.
91) **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، مرجع سابق، ص91.
92) **الرومانسية العربية**، مرجع سابق، ص8.

إن شروط ابتكار المقتضيات الفنية [93] التي يضعها أدونيس أمام الكتابة العربية شعرا بالنثر، لم تكن لتلغي قانون تحديث النص الشعري. ومشروع الكتابة الذي أبدل به أدونيس مشروع القصيدة، بما في ذلك قصيدة النثر في الشعر المعاصر[94]، لم يخرج بدوره عن هذا القانون. فهو إذ يؤكد على «تعامل مخصوص مع اللغة ووصل بين الشعر والفكر في أفق حضاري موسع» [95]، فإنما يستهدي بنموذج الشعر الأوروبي [96].

من التعليق على الجنس الشعري، تنبثق عند أدونيس فاعلية نقدية تتجاوز ما يمكن اعتباره مجرد توثيق للتجربة. وعبر ذلك تنبثق أيضا فاعلية تنظيرية تدعم الأفق النظري الذي أشرعته مجلة مواقف .يقول أدونيس في الفقرة السادسة من مصاحبه النصي المقدماتي:

« في مجموعتي الشعرية : «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل بدأت في محاولتي تجاوز «قصيدة النثر» إلى كتابة نثر آخر».

هذا «النثر الآخر» مزيج : شكل من الأفق الكلامي المتحرك، يتسع لاحتضان عناصر كثيرة ـ من النصوص الأخرى التي تكتبها الأشياء في العالم، أو تكتبها الكلمات، في التاريخ. إنه، بتعبير آخر، خروج من « قصيدة النثر» إلى ملحمية الكتابة. وقد تمثل هذا الخروج، بنحو أخص، في مفرد بصيغة الجمع»[97].

مرة أخرى يستضيء أدونيس بمصطلح التجاوز وما ينطوي عليه من حقيقة وغائية[98]، في إعادة رسم ملامح تجربته الشعرية ورصد إبدالاتها على مستوى الكتابة الشعرية بالنثر. ومن قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة، مرورا بالنثر الآخر، ينفتح أفق من التاريخ الشخصي لتجربة شعرية ستغطي مساحة مهمة من تاريخ الشعر المعاصر، بحكم ارتباطها التأسيسي، كتابة وتنظيرا، بمشاريع التحديث الشعري كما تبلورت في مختبر مجلة شعر أو مجلة مواقف. إن تاريخا من «التجاوز» الذاتي الذي شمل الكتابة الشعرية بالوزن الحر أو بالنثر بمختلف إبدالاته، مع ما ينشبك بينهما من تفاعلات مزجية، أصبح علامة على حيوية الإبدالات وفسحة التجريب في الشعر المعاصر. ويضع أدونيس لإبدالاته الشعرية بالنثر عتبتين :

ـ عتبة سفلى، وتتمثل في مجموعته الشعرية «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » التي تمثل ذلك النثر الآخر.

---

93) هذه الشروط هي - :موهبة إبداعية شعرية عالية - / معرفة عالية بالموروث الشعري العربي - /ثقافة فنية عالية.

94) يرى محمد بنيس، أن «مصطلح القصيدة ألصق بالبناء النصي للشعر المعاصر، وذلك ماعناه أدونيس وهو ينتقد تجربة مجلة شعر، مبرزا أن أساس الاختلاف يعود لتصور الممارسة الشعرية الذي انتقل من القصيدة الجديدة إلى الكتابة الجديدة ». **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص73.

95) المرجع نفسه، ص 18.

96) يقول أدونيس: «لم أتعرف على الحداثة الشعرية العربية، من داخل النظام الثقافي العربي السائد أو أجهزته المعرفية. فقراءة بودلير هي التي غيرت معرفة بأبي نواس، وكشفت لي عن شعريته وحداثته. وقراءة مالارميه هي التي أوضحت لي أسرار اللغة الشعرية وأبعادها الحديثة عند أبي تمام، وقراءة رامبو ونيرفال وبريتون هي التي قادتني إلى اكتشاف التجربة الصوفية بفرادتها وبهائها ». **الشعرية العربية**، مرجع سابق، ص86 و87.

97) **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، ص6.

98) **مساءلة الحداثة**، مرجع سابق، ص من 73 إلى76.

- عتبة عليا، وتتمثل في «مفرد بصيغة الجميع» الذي يمثل ملحمية الكتابة.

بهذه الصيغة، تتجه وظيفة التعليق على الجنس الشعري نحو طرح تجربة الكتابة الشعرية بالنثر طرحا ذاتيا، ينطلق من استعادة ملامح ممارسة نصية شخصية، بتواشجاتها النظرية، التي أضاءت إبدالات شعرية تمثلت في الانتقال من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة. إبدال لم يكن باستطاعته تحويل قانون تحديث النص الشعري، مادام التوجه نحو تراث الكتابة في الشعر والتصوف العربي كان دائما محفزا بمعيار ونموذج الحداثة الشعرية الأوروبية.

ج. التعليق على العناوين

بهذا العنصر تكتمل شبكة وظائف المصاحب النصي المقدماتي للأعمال الشعرية لأدونيس. ويكون التعليق على العناوين «امتدادا لمسألة كيف التي تفصح عن دور المؤلف في إمداد القارئ ببعض المعلومات الضرورية لتأمين حسن استقبال الأعمال الشعرية».

لا تهتم هذه الوظيفة بتفسير العناوين أو استحضار بعض خلفيات الكتابة وظروف تحريرها، بل تهتم بإخبار القارئ بالتعديل الذي أجراه المؤلف، بمناسبة صدور هذه الطبعة الجديدة، على عناوين بعض المجموعات الشعرية. وفي هذا السياق، يخبرنا أدونيس، بممارسة نوعين من التعديلات:

- تعديل بالإبدال:

حيث استبدل عنوان «وقت بين الرماد والورد» بعنوان «هذا هو اسمي».

- تعديل بالاختزال:

حيث استبدل عنوان «كتاب القصائد الخمس تليها المطابقات والأوائل» بعنوان «المطابقات والأوائل».

يرتبط تعديل الإبدال بالرغبة في الخروج من نموذج تموزي لفعل العنونة. فعنوان «وقت بين الرماد و الورد» يختزل أشواق ومتخيل القصيدة التموزية [99]. ولعل الوقت الممتد بين دال الرماد ودال الورد هو نموذج للزمن الأسطوري الدائري، الذي يجعل الموت (الرماد) نقطة ضمن مسار دلالي لا تكتمل دورته إلا عند الاتصال بدلالة الانبعاث (الورد) هكذا يكون تعاقب الرماد والورد نموذجا شعريا وأسطوريا لتعاقب الموت والانبعاث. ويكون تأخير دال الورد في الجهاز العنواني انحيازا لانتصار الحياة على الموت، غير أن الخروج عن هذا النموذج في العنونة، وإن كان يفصح لدى أدونيس عن رغبة في تجاوز «العقيدة التموزية» التي وجهت الشعر المعاصر، فإنه يندمج لديه، ضمن بنية شعرية أوسع هي بنية الكتابة بما هي «شكل من الأفق الكلام المتحرك» ولعل العنوان الجديد «هذا هو اسمي» يستجيب أكثر لهذا الأفق الذي

99) إن جبرا إبراهيم جبرا هو أول من أطلق إسم "الشعراء التموزيون "على أعلام الشعر المعاصر. ويرى محمد بنيس أن هذه التسمية تؤكد هجرة شعر ت.س.إليوت إلى الشعر المعاصر، وفي مقدمته قصيدة أرض الخراب التي تستحوذ عليها أسطورة تموز. **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 213 و 214.

تندمج فيه النصوص الثلاثة المكونة للمجوعة الشعرية، فضلا على أنه عنوان أحد أشهر هذه النصوص الثلاثة [100]. وقد يكون لحسن الاستقبال الذي عرفته قصيدة «هذا هو اسمي» سببا إضافيا في إطلاق إسمها على المجموعة.

أما تعديل الاختزال [101] فهو يبقي على الجزء الأساس من البنية اللغوية للعنوان، الجزء الذي يتجاوب أكثر مع أفق التلقي، فلا يخل بما يحافظ على استقرار أسسه التمييزية. وبذلك يكون المؤلف قد ناب عن التلقي في إجراء تعديل يضفي ألفة أكبر على تداول المجموعة الشعرية، ويحافظ، في آن، على أسس التمييزية.

اكتملت الآن وظائف مقدمة أدونيس كمصاحب نصي ذاتي لأعماله الشعرية. وقد اهتدينا، من خلال تحليل نصي للوظائف الثلاث، إلى أن أفعال الإخبار والتعليق بكل مستوياتها، في هذه المقدمة، تنطوي على مكون تنظيري تتسع معه مسألة كيف لتضيء التجربة الشعرية، بذات القدرة الذي تضيء فيه بعض أسسها النظرية. وقد انتهينا في سياق هذا التحليل إلى أن استعادة أدونيس لمحطات تاريخية من تجربته الشعرية هي استعادة موجهة بأفق الكتابة، ومتجهة نحو مستقبلها.

2.1.2. الأعمال الشعرية لمحمد بنيس

النموذج الثاني من المصاحب النصي الذي سيتوقف عنده التحليل في هذا الفصل، هو المقدمة الذاتية للأعمال الشعرية لمحمد بنيس. ويظهر أن اختفاء صفة «الكاملة»، في عنوان هذه «الأعمال الشعرية» يستجيب لسمة نصية وتاريخية مثلما يستجيب لطموح نظري، يستهدي لدى محمد بنيس بكتابة المحو كعلامة على لا نهائية إعادة الكتابة. إن الأعمال الشعرية الصادرة في مجلدين تضم المجموعات المنشورة بين 1969 و 2000، تتسمى لديه أيضا بمصطلح الديوان، الذي يصل حديث هذه الممارسة بقديمها في الشعرية العربية، التي كان وما يزال مصطلح الديوان عندها مرادفا لمصطلح الأعمال الشعرية في الشعرية العربية الحديثة.

تأخذ مقدمة محمد بنيس، كمصاحب نصي لأعماله الشعرية، عنوانا يصاحبها في رحلتها التداولية. عنوان استهدى بالتكثيف ليلخص عقدة المقدمة، مشكلا بذلك نصا موازيا داخل النص الموازي. إن «حياة في القصيدة» كعنوان للمصاحب النصي المقدماتي يكشف عن الصلة الوجودية التي تربط بين الذات الكاتبة والقصيدة. فالحياة كلها، وفق هذه الرؤية، تتجرد من صلاتها الخارجية لتندغم في تجربة داخلية، هي تجربة العبور الممتع والمأساوي، في آن، نحو القصيدة.

إن «حياة في القصيدة»، بقدر ما تؤكد أسبقية القصيدة في الحياة، بقدر ما تنفي أي انعكاس للحياة، شخصية أو غير شخصية، في القصيدة. بهذا المعنى يكون العنوان أول عتبة

100) هذه النصوص المشكلة لمتن مجموعة «هذا هو إسمي» هي:
- مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف - /هذا هو اسمي - /قبر من أجل نيويورك

101) Seuils, op. cit, p 67 et 68

في المقدمة تنفي عن قصيدة محمد بنيس أية صلة نظرية تربطها بمفهوم الانعكاس، سواء الداخلي منه أو الخارجي. أي تنفي عنها صلتها بالمصباح أو المرآة كاستعارات نقدية تترجم، على التوالي، مفهوم التعبير لدى الرومانسية (المصباح) أو الواقعية (المرآة). إن اتجاه محمد بنيس نحو نفي مثل هذه العلاقة ينطوي على موقف نقدي، له استتباعاته النظرية في الرؤية إلى اللغة الشعرية والكتابة خارج الوظيفة التعبيرية.

تنهض مقدمة محمد بنيس، باعتبارها مصاحبا نصيا ذاتيا لأعماله الشعرية، بأربع وظائف تنتظم كلها، بنوع من التأويل، في مسألة كيف .وهي حتى وإن كانت خارجة عن نمذجة الوظائف التي صاغها جيرار جنيت، فإنها تنطوي على مادة إخبارية وتعليقية تهيء للقارئ بعض شروط القراءة الجيدة لهذه الأعمال الشعرية، وتهيئ للباحث استكمال معرفة بعض الأسس النظرية الموجهة للتجربة الشعرية عند محمد بنيس. إن حضور مصاحب نصي مقدماتي ذاتي مصدر للأعمال الشعرية. يعوض غياب مثل هذا النص الموازي في الأعمال المفردة للشاعر، ويعضد، انطلاقا من تأمل شخصي لـ «حياة في القصيدة»، حضور ممارسة تنظيرية صاغها الشاعر في «بيان الكتابة» وبيان «الكتابة وتمجيد الماء».

ونعمل، فيما يلي، على تحليل ما اهتدينا إليه من وظائف في مقدمة محمد بنيس، وفق التدرج التالي:

أ .تعيين نظام الاستعادة

أول وظيفة تنهض بها مقدمة محمد بنيس تتمثل في تعيين نظام استعادتها لتجربة شعرية تستغرق ثلاثة عقود (من 1969 إلى 2000). وظيفة تضطلع بدور مزدوج: فهي تبسط أمام القارئ نظام استعادتها لهذه التجربة، وتعرض له ما صاحبها من ممارسات نصية ونقدية، لها أبعادها النظرية في الشعر المعاصر. لا تهتم المقدمة، من هذه الناحية، برصد التفاصيل، بقدر ما تنشغل برصد المحطات الأساسية في هذه التجربة وما واكبها من وعي نظري، استضاءت به الذات الكاتبة في عتمات سمتها دائما بليل القصيدة.

تتوزع وظيفة «تعيين نظام الاستعادة» على محورين، نعرضهما وفق الترتيب التالي:

- التاريخ العمودي

يستهدي نظام الاستعادة، في المقدمة، بالانتباه إلى ما سماه محمد بنيس بالتاريخ العمودي .وهو التاريخ الذي لا يأخذ من التجربة الشعرية في صلتها بالزمن والتاريخ إلا عقدتها، أي المبدأ الناظم لانتشارها في النص عبر حياة تخلصت من تهلهلها فأصبحت «حياة في القصيدة» ولأجلها فقط. يقول محمد بنيس:

«ولي هنا حالة الوقوف أمام شعر كتبته، أعدت كتابته في مراحل من حياة. كأنما هي ليلة واحدة. كأنما هي الأزمنة كلها. غموض هذه الحياة يسفر عن شقوق وعن ندوب. حياة متعددة الميلاد، وأنا اليوم أمامها أرجع الصمت إلى مكانه. ما كتبت (وما لم أكتب)، في

الدهشة والرهبة والريبة[102]».

إن حالة الوقوف أمام المنجز الشعري وقفة استعادة وتأمل وحتى إعادة كتابة، تنطلق من وعي الذات المتلفظة بحالة الغموض التي تكتنف هذه الـ «حياة في القصيدة»، وما تسفر عنه من شقوق لا تلتئم إلا عبر الصمت أو لغة المجاز. لذلك فعناصر الدهشة والرهبة والريبة التي صاحبت دائما الذات الكاتبة في رحلتها نحو القصيدة، هي ذاتها تستحوذ من جديد على هذه الذات فيما هي تتهيأ لإصدار أعمالها الشعرية، معيدة، عبر ما تستنفره المناسبة من أفعال إعادة الكتابة، رسم صورة للشاعر المشاء الذي يتقدم بقدمين داميتين، نحو قصيدة شبت عن طوق المكان فأصبحت تأخذ كل أبعاد الوطن [103].

وبالرغم مما توحي به استعارة الوطن من تحويل لمكانية القصيدة، فإنها تستمر في الصدور عن الموقف الفلسفي الذي استحوذ على الشعر المعاصر، والذي يعتبرها مسكنا رمزيا يحضن الكائن في تجربة البحث عن المعنى. إن هذا المسكن لا يقاس بما يؤثثه من دواوين، أو بما استغرقه من زمن في عملية التشييد. وما دامت الشقوق ولحظات الصمت ستظل قائمة في صلب كل استعادة تريد ترويض الغموض فإن الذات الكاتبة، وهي تهيء هذا المصاحب النصي المقدماتي ليصدر أعمالها الشعرية، اختارت التقيد بما سمته التاريخ العمودي :

«لن أقيس حياة في القصيدة بالسنوات، ولا بعدد الدواوين. أتحاشى كل تاريخ خطي، وبدلا منه أقترب من التاريخ العمودي، الذي تنشئة الكتابة. ذلك هو القياس الذي ينتج عن مفهوم الاختيار وقد أصبحت حياة في القصيدة تجربة ذات ومصير [104]».

لاختيار التاريخ العمودي استتباعاته النظرية، تتصل بالرؤية إلى الزمن الشعري كزمن يكثف «تجربة ذات ومصير» خارج تفاصيل الزمن الخطي التراكمي. لذلك فإن إعادة بناء المسكن الشعري الشخصي، متمثلا في التجربة الشعرية، تستهدي بهذه الرؤية إلى الزمن الشعري، التي تجعل الذات الكاتبة لا تستعيد نماذج ومحطات من تجربتها الشعرية إلا بغرض إضاءة ما يستتبعه التاريخ العمودي من تصورات، تمس الرؤية إلى القصيدة في تواشجاتها النظرية والنصية، ضمن أفق حداثة الشعر المعاصر.

- الميلاد المتعدد للقصيدة

المحور الثاني الذي يأخذ مكانه ضمن وظيفة «تعيين نظام الاستعادة» يتمثل في الإخبار بمبدأ «الميلاد المتعدد للقصيدة». وبالرغم من أن هذا المبدأ يتجه نحو أن يكون مبدأ بنيويا، إلا أن مناسبة تهييء ديوان الأعمال الشعرية مثل فرصة، ليس فقط للتذكير به، بل لاشتغاله أيضا. غير أن نظام الاستعادة الملتزم بالتاريخ العمودي، يحرص على التصريح بحضور هذا المبدأ،

102) محمد بنيس : **الأعمال الشعرية**، طبعة مشتركة بين المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار توبقال للنشر، الطبعة الأولى 2002، ص 7.

103) يقول محمد بنيس : «أسئلة تفضي إلى حياة ضاعفت فيها أفعال اختراق مسالك خلفية، مازلت أسمع في سفوح ذكرياتها أصداء السير على قدمين داميتين، صاعدا نحو المكان الذي يدنو مني أو يبتعد. القصيدة. حتى أصبحت أكثر من مكان. إنها وطن». المرجع نفسه، ص8.

104) المرجع نفسه، ص10.

دون تعيين مواضعه النصية، الشيء الذي يجعل منه مبدأ نظريا يكشف عن مفهوم للكتابة .يقول محمد بنيس بهذا الخصوص :

«ثمة حياة قطعتها القصيدة .في مجاهل لا يمكن إدراكها تماما .قصائد ودواوين عاشت حياة الميلاد المتعدد، لأن الكتابة هي إعادة كتابة، ماحية سواها، مصاحبة للمستحيل واللامسمى .تلك هي تجربة كتابة النقصان، كفعل لا نهائي فاليد التي كتبت كانت تعود لتكتب. والأمر بالكتابة، أعني إعادة الكتابة، يتكرر في كثافة الصمت، صامتا أمام القصيدة»[105].

يهجس مبدأ الميلاد المتعدد للقصيدة باستعارة نقدية تترجم فعل الكتابة المنطوي على مضاعفه اللانهائي. ف الكتابة هي مبدئيا إعادة كتابة . والقصيدة هي مبدئيا غير مكتملة. واليد الشاعرة، في سعيها نحو «المستحيل واللامسمى» متأهبة دوما «في الدهشة والرهبة والريبة»، للإضافة والتشطيب وإعادة الكتابة [106]. إنه خط المغامرة المتعرج، المتكسر، الذي يجعل النص دائما في حالة ما قبل النص المتأهب لما بعده. وهو ما عثر له محمد بنيس على مصطلح «كتابة المحو» حيث يقول : «وتجربة «كتابة المحو» هي ما منحني، منذ 1993، حرية إعادة الكتابة من أفق يتخطى الأخلاقي، كي يلتقي بالكتابة متخلصة من سواها [107]».

بهذا المعنى يكون مبدأ «الميلاد المتعدد للقصيدة» مبدأ نظريا له تجسداته النصية في ديوان الأعمال الشعرية، وتجاوباته النظرية مع مفهوم أدونيس للعمل الشعري كمشروع لا يكتمل. فمبدأ عدم الاكتمال يقف كمرادف نظري لمبدأ إعادة الكتابة بكل الأفعال الملازمة له عند محمد بنيس :

« في إعادة الكتابة لما كتبته كان الحذف والإضافة، التعديل والتبديل، استمرارا لفعل الكتابة الذي كان في مختلف المراحل إعادة الكتابة .هذا هو الوشم والوسم. الهدي .الأضحية. التضحية .تضحية بما ينتفي فيه الشعري[108]».

ب . تعيين السياق البيوغرافي

لم يعين جيرار جنيت وظيفة بهذا الاسم. وظل تعيين السياق البيوغرافي لديه. عنصرا مندمجا ضمن وظائف أخرى من مسألة لماذا، ونحن إذ نخصص هذا العنصر بوظيفة محددة، فإنما نستجيب لبنية موضوعاتية قائمة في مقدمة محمد بنيس لأعماله الشعرية .وتبقى هذه الوظيفة متواشجة مع محور التاريخ العمودي .لهذا ستتجنب إغراق المقدمة بتفاصيل بيوغرافية، وستكتفي باستحضار مؤشرات دالة، متصلة بهذا المشي الدامي الذي خاضته الذات الكاتبة، وما تزال تخوضه، نحو قصيدة استلذت كتابة المحو.

---

105) المرجع نفسه، ص10.

106) يقول محمد بنيس : «في التشطيبات عثرت على معنى جديد للقصيدة، للشعر، جمالية التشطيب .الظنون وحدها طريق الكتابة». المرجع نفسه، ص20.

107) المرجع نفسه، ص24.

108) المرجع نفسه، ص25.

لهذه الوظيفة تقاطعاتها مع الوظيفتين المواليتين، لذلك سنكتفي الآن، برصد تحليلي لعنصرين بارزين من عناصرها، مرجئين تناول ما يتصل منها بالسياق البيوغرافي للقصائد أو الدواوين، إلى حين التوقف عند الوظيفتين المواليتين . ونعرض فيما يلي لهذين العنصرين من وظيفة «تعيين السياق البيوغرافي» وفق الترتيب التالي :

- استقصاء البداية

استقصاء البداية محور أول، يخصص وظيفة تعيين السياق البيوغرافي، بطرح سؤال " اللحظة الأولى من الكتابة . وتتجه المقدمة نحو استعادة هذه اللحظة استعادة تأمل تنبثق عنه مواقف نظرية تخصص علاقة الذات بالكتابة في حضرة الليل والعزلة والصمت.

لا تمضي الذات الكاتبة نحو استعادة هذه اللحظة دون تحية ابن عربي وامري القيس، باعتبارهما إخوة [109] «خبرا معا عذابات الطريق، وفي الغربة تابعا السفر باحثين عن المعنى الأصفى للكلمات»[110]. وفي التحية إشارة لنسب رمزي تقتسم معه الذات الكاتبة الانتماء إلى مكان مصعد بعربية في حالة النشيد، عربية تسمي الشاعر وتمكنه من مجاز تسمية الموت[111].

من اختيار الكتابة للذات، إلى اختيار الذات للكتابة، انتقلت القصيدة مفصحة عن تحول الشاعر باتجاه المسؤولية أمام إبداعه . مسؤولية تهيئ الشاعر إلى أن يقتسم مع المتصوف والشاعر القديمين عذابات الطريق، خارج قانون الصدفة . يقول محمد بنيس محاولا استقصاء لحظة البداية :

« لست متيقنا من معرفة معنى البداية في ممارسة كتابة قصيدة . الأبيض الواسع للسطوح الفاسية، النواعير الموزعة على البيوت والمساجد. الصمت في الدروب والخوف . الضوء والعتمة وهما يتضاعفان مع الأيام . كل هذا لم يكن كافيا لأكتب . الحجة الأفضل هي ضرورة التخلي عما هو خارج القصيدة، والالتفات إلى سراديب، فيها نشأت إلي حياة في القصيدة [112]» .

بين عناصر فضائية تتصل بالبيئة الفاسية وعناصر وجودية تتصل بمقومات نفسية وحياتية حامت الذات الكاتبة، في محاولة استقصاء علامات مستعصية لبداية ظلت مستعصية، إلى حين أن حررها الموت ومنحها تاريخا، جعل منها لحظة مواجهة للموت وتسمية له :

---

109) إشارة إلى عبارة رامبو «الشعراء إخوة» .

110) **الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص8 و9.

111) يقول محمد بنيس : «لي مع ابن عربي نسب السفر بقدر ما لي معه نسب المكان - ولي نسب مع امرئ القيس، هو العربية في حالة النشيد .وجها لوجه أمام الغياب- الموت - بهذا النشيد أتسمى عربيا، وله أنصت كلما أبصرت القصيدة أو ما يناقضها . وعلى لساني يتكلم وديعة، هي ما أملك في حياة وفي سفر» . المرجع نفسه، ص 9.

112) المرجع نفسه، ص 9 و 10 .

« (...) نشأت لي حياة في القصيدة منذ سنة1966 ، تاريخ كتابة أول قصيدة بها افتتحت ديوان «ما قبل الكلام»، قصيدة من الموت ومن الدم سمعتها تنزل. وأنا الآن مشرف على قرن جديد سنة 2001 ، ما زلت أسمعها نازلة من الموت ومن الدم أيضا[113] ».

في مواجهة الموت عثرت القصيدة على لحظة بدايتها، وفي مواجهته أيضا تكون العناصر الفضائية والوجودية قد عثرت على حافز ومستند في مسكن القصيدة.

بقدر ما تعمل الذات الكاتبة، ضمن هذه الوظيفة، على استقصاء لحظة البداية من مكان تتقاطع داخله، معطيات فضائية ووجودية، بقدر ما تؤكد على الاتجاه منذ البداية إلى الشخصي في فعل كتابة اهتدت إلى الاستلذاذ بالبطء وإعادة الكتابة في غرفة معلقة من "بيت العائلة ." غرفة عرفت كيف تضاعف من عزلة الذات أمام القصيدة :

« إنه العثور على كتابة تستلذ البطء، للمرة الثانية والثالثة .كتابة كانت بالنسبة لي تعني إعادة للكتابة. تلك هي الحالة الأولى لحياة كنت أراها، وأنا في غرفتي المعتقلة في الطابق الأعلى من بيت العائلة بـ« عرصة الطاهرين » من أجل القصيدة أو لربما كنت أجدها مفضية إلى حياة سرية في القصيدة، دون أن يعلم أحد ما الذي كنت أفعله بالضبط. حياتان. لا تتقاطعان إلا صدفة. في معبر يطل على هاوية. إسمها الموت[114]».

بهذه الصيغة تستجمع الذات المتلفظة عناصر بيوغرافية، تكشف عن مشهد البداية وما اكتنفه من عزلة وصمت، انبثقت عنه قصيدة تحررت من قانون الصدفة واتجهت، بكل مسؤولية، نحو مواجهة الموت مواجهة من يبدع بكل البطء وإعادة الكتابة اللازمين. تجربة شعرية تتشرب عناصر المكان (فاس) وتنفتح، في آن، على الهواجس الوجودية المستحوذة على الذات لحظة الكتابة، اللحظة الأولى التي « امتزجت فيها النشوة بالألم امتزاجا هاجما في سؤال :كيف أكتب[115]». إنه سؤال البداية، ولكنه أيضا سؤال القصيدة في كل الأوقات.

- القراءة الشخصية

ضمن محور «القراءات الشخصية »، تتجه الذات المتلفظة في المصاحب النصي المقدماتي نحو العنصر الثاني، المكمل لوظيفة «تعيين السياق البيوغرافي ». وإذا كان العنصر الأول ينشغل ببناء مشهد البداية وما تواشج معه من حوافز فضائية (فاس) ووجودية (مواجهة الموت وتسميته)، فإن العنصر الثاني ينشغل باستحضار معطيات من السيرة الذهنية، تتجه نحو بناء مشهد القراءة المستحوذ على الاختيارات الشعرية للذات الكاتبة، منذ الصبا، ومع بداية الستينات :

«كانت القراءة مستولية علي، منذ الصبا. ومع بداية الستينيات قرأت دواوين يلمع فيها الشخصي الحر من كل إلزام .قرأت الشعر بعد أن كنت قرأت القرآن .قراءة الشعر تمت

113) المرجع نفسه، ص 10.

114) المرجع نفسه، ص 11.

115) المرجع نفسه، ص12.

خارج المدرسة وبدون أي مسؤولية جماعية أو تربية إرغامية. دواوين للشخصي، خاصة دواوين وأعمال أبي القاسم الشابي، جبران خليل جبران، أبي الطيب المتنبي، أبي العلاء المعري»[116].

يتوزع مشهد القراءة، بعد القرآن، في هذه المرحلة، بين متن الرومانسية ومتن الكتابة في الشعر القديم. والنماذج الممثلة للمتنين تتجه نحو أن تكون النسب الشعري المشترك في الشعر المعاصر. وهي تمثل ما استهدى به هذا الشعر من اختلاط للحدود بين الشعر والنثر (حالة جبران)، والاستئناس بالتنظير في إضاءة عتمات التجربة الشعرية (حالة أبي القاسم الشابي)، والملاءمة بين الشعرية الغنائية الجامحة والفكر (حالة أبي الطيب المتنبي وأبي العلاء المعري).

لم تهتد الذات الكاتبة، في قراءتها للمتنين، إلى مثل هذا التأويل النظري، لكن تعليقها الذاتي يهيئ مستقبلا لاستشرافه. وقد اكتفت، في سياق تعليقها، بالتوكيد على الشخصي في هذه الدواوين والأعمال وما صدرت عنه من مفاهيم الحرية والتجربة والجمال. وهي كلها أسس هيأت للذات، منذ البداية، مكانا نظريا مختلفا في الرؤية إلى القصيدة. مكان استضاء أيضا بما صرحت به الذات في هذه الفقرة من المقدمة:

«وفي تأمل ما كنت أقرأ كانت اللغة، الصورة اللمحة، البناء، التفاعل، التجانس، في القصيدة، هي ما ألتقي فيه بهؤلاء الشعراء. لأول مرة دب في أعضائي رنين لغة بشرية لها الصعق، حتى تبدى لي الفضاء الشعري متجسدنا في اللغة، بامتياز»[117].

إن القراءة التي اهتدت إلى تمفصل الشخصي في الدواوين والأعمال مع مفاهيم الحرية والتجربة والجمال، هي ذاتها التي قادتها فاعلية التأمل إلى الانصعاق بـ« رنين لغة بشرية »، والانتهاء، من ثمة، إلى مركزية اللغة في الفضاء الشعري. ولعلها الخلاصة التي ستتأكد أكثر عبر الممارسة وما هيأته قراءة أعمال أخرى للذات من بداية الوعي بمادية الكتابة: «كنت، في الوقت نفسه، قرأت مجموعة من الكتب ربطت بيني وبين اللغة في القصيدة. أقصد بودلير ورامبو ومالارمي، بالنسبة للأوروبيين، أو أبو تمام الذي حصلت على دوانيه بأجزائه الأربعة سنة 1965 فكان اهتمامه باللغة باعثا على حبي للنزول إلى أسفل الكلمات، كي أنصت إليها»[118].

مرة أخرى تتجه هذه المسارة، نحو ربط مشهد القراءة بنسب شعري مشترك في الشعر المعاصر. وإننا نعرف جيدا كيف كانت حداثة الشعر الرمزي الأوروبي، مع بودلير ورامبو ومالارميه[119]، معيارا لحداثة الشعر العربي المعاصر، وحافزا على ممارسة حفريات شعرية

116) المرجع نفسه، ص 10 و 11.
117) المرجع نفسه، ص 11.
118) المرجع نفسه، ص 16.
119) يوسع محمد بنيس من مساحة قراءاته للشعر العالمي فيقول: «سنوات كنت فيها أنصت أيضا، للقصيدة الأوروبية الحديثة، من بودلير إلى مالارميه، ومن هلدرلين إلى ريلكه، ومن ييتس إلى ويتمان إلى إليوت وإزراباوند، ومن لوركا إلى ماتشادو وبابلو نيرودا. أعمال أخرى كانت بدورها حاضرة من ثقافات وحضارات». المرجع نفسه، ص 15.

تكشف عن تأويل جديد لحداثة النص الشعري القديم (أبو نواس وأبو تمام والمتنبي) . وإن الحرص على توثيق سنة الحصول على دواوين أبي تمام، يجد مبرره في التوكيد على اللقاء الشخصي بنصوص الشاعر . لقاء سيتأكد ما يتأسس عليه من حدس شعري ولغوي، مع الاحتفاء المميز الذي خصه الشعر المعاصر، خاصة مع السياب وأدونيس، لتجربة أبي تمام .ولعل هذا الاحتفاء هو أحد أسباب انجذاب محمد بنيس لمن لقبه بـ "اسم الحيرة الشعرية "، أي أدونيس، الذي كان له دور حيوي في التنظير لحداثة الشعر المعاصر والكشف عن حداثة الشعر القديم، انطلاقا من معيارية الشعر الأوروبي خاصة.

إن الاهتداء إلى أهمية اللغة في القصيدة، تواشج أيضا مع اهتداء الذات الكاتبة إلى متن الشعر المعاصر الذي عمق لديها حالة الانصعاق برنين «لغة بشرية». وهنا تراجع متن الرومانسية، ولم يعد يحتل في مشهد القراءة لدى الذات الكاتبة سوى خلفية شعرية، ستكون أبعادها النظرية أهم من إنجازاتها النصية :

«تلك القصيدة الأولى، الرومانسية، التي كنت عثرت على ألفتها، لم تصاحبني إلا فترة قصيرة، عندما أحسست بأن قصيدة بدر شاكر السياب (ومعها القصيدة العربية المعاصرة) هي الأقرب إلى نفسي. وما زلت أتذكر العلاقة التي كانت نشأت لي مع بدر شاكر السياب، وأنا أقرأ ثم أقرأ شعرا يؤالف بين الغناء والاستكشاف والعذاب [120]».

احتفت القراءة، في متن الشعر المعاصر، بنموذجين أساسين خصصتهما بتعليق نقدي دال .هناك السياب الذي هيأ لها انجذابا للشعر المعاصر، النموذج الذي يؤالف شعره بين «الغناء والاستكشاف والعذاب». وهناك أدونيس «اسم الحيرة الشعرية »، النموذج المتفجر شعرا أو تنظيرا الذي هيأ للمشعر العربي الحديث إبدالا من الشعر المعاصر إلى الكتابة. وبين هذين النموذجين المميزين، تنتشر لائحة من الشعراء تضم عبد الوهاب البياتي، يوسف الخال، صلاح عبد الصبور، خليل حاوي، بلند الحيدري. ويظهر أن هذه اللائحة تمثل العراق ولبنان خاصة ثم مصر بشكل أقل، وهي أهم الجغرافيات الشعرية التي قادت رهان التحديث في الشعر المعاصر. ونلاحظ غياب اسم نازك الملائكة عن هذه اللائحة، دون أن يفاجئنا ذلك، بحكم محدودية التجريب العروضي الذي رهنت به الشاعرة ممارستها النصية والتنظيرية ضمن ما اصطلحت عليه بالشعر الحر. محدودية جعلت منها شاعرة غير مؤثرة، وغير مقروءة على نطاق واسع.

يتسع مشهد القراءة بتواشج مع تجدد سؤال الكتابة وبحث الذات عن «معنى الزمن وعن معنى الشعر في أفق الحداثة [121]». تواشج كان يدفع الذات الكاتبة باستمرار نحو تنويع مجال المقروء ليشمل أعمالا فكرية، جمالية، تاريخية، علمية، إضافة إلى «الأعمال النظرية والنقدية التي تضيء القصيدة الحديثة أو الشعر [122]». ولعل توسع فضاء المقروء وتنوعه يكشف بوضوح عن تورط الذات الكاتبة في الشعر المعاصر والقوانين المؤسسة لحداثته. تورط سيفصح، مع

120) المرجع نفسه، ص 15 .
121) المرجع نفسه، ص 14 .
122) المرجع نفسه، ص 15 .

استحواذ الزمن على الممارسة النصية، عن انشغال الذات بسؤال الكتابة باعتباره إبدالا يستهدي لديها بفرضيته الدلالية.

ج . التعليق على النصوص

الوظيفة الثالثة التي تنهض بها مقدمة محمد بنيس، هي وظيفة التعليق على النصوص. وهي وظيفة، حتى وإن كانت لا توجد ضمن نمذجة وظائف مسألة لماذا، فإنها تحتفظ بعلاقة القرابة مع سماه جيرار جنيت بوظيفة إعلان القصد. غير أنه إذا كانت هذه الأخيرة مرتبطة، بممارسة تأويل دلالي يساعد المتلقي على إنجاز قراءة جيدة للعمل، فإن ما سميناه بوظيفة التعليق على النصوص تجنح بفاعلية إعلان القصد نحو إحاطة المتلقي بالرهانات النظرية الكامنة خلف النصوص والمتحكمة في إنتاجها. وهي من هذه الزاوية تأخذ موقعها ضمن مسألة لماذا، فتمد المتلقي بما يساعده على حسن استقبال هذه النصوص، وموضعتها ضمن سياق التجربة الشعرية لمحمد بنيس.

تنصرف هذه الوظيفة صراحة، نحو التعليق على أربع قصائد، يتم استحضارها وفق رهانات التاريخ العمودي. القصيدة الأولى لا ترد في المقدمة باسمها، وإنما بتاريخها وهواجسها التيماتية والوجودية :

«الحجة الأفضل هي ضرورة التخلي عما هو خارج القصيدة، والالتفات إلى سراديب، فيها نشأت لي حياة في القصيدة، منذ سنة 1966 ، تاريخ كتابة أول قصيدة بها افتتحت ديوان ما قبل الكلام. قصيدة من الموت ومن الدم سمعتها تنزل [123]».

بسرعة، نعيد التذكير بما استخلصناه بهذا الخصوص، في محور «استقصاء البداية»، ضمن وظيفة «تعيين السياق البيوغرافي». فالقصيدة المعنية هنا تؤرخ لبداية «حياة [الذات] في القصيدة»، وما تواشج مع هذه البداية من هواجس وجودية عثرت على مسكنها الشعري، في قصيدة تتشرب عناصر المكان، فيما هي تواجه الموت وتسميه.

القصيدة الثانية، التي تخصها المقدمة بتعليق يستكمل إضاءة «المرحلة الأولى» من التجربة الشعرية لمحمد بنيس هي : قصيدة «آخر مذكرات المعتمد بن عباد».

فهذه القصيدة، الموقعة سنة 1967، تطلبت كتابتها من الشاعر إنجاز «قراءات تتعلق بحياة المعتمد والجغرافية والتاريخ»، وتوظيفها بطريقة أسفرت عن صياغة «موقف مضاد لخطاب ثقافي مغربي وطني [124]»، ينتصر للسياسي ضد المتعاطفين مع المعتمد بن عباد الشاعر. إن استلهام محنة المعتمد بن عباد، كان، مع ذلك، يستجيب لرغبة تتجاوز الحدث التاريخي، وتتمثل في رغبة الشاعر في «تملك وعي شعري» صاغ محمد بنيس بعض خصائصه في التعليق التالي :

---

123) المرجع نفسه، ص 9 و10.

124) المرجع نفسه، ص13.

«في هذه القصيدة كانت الكتابة فعلا لإعادة الكتابة .موزعا بين كتابات لا شعرية (تخص تاريخ الأندلس وعهد ملوك الطوائف والدولة المرابطية وجغرافية أغمات) وشعرية (في مقدمتها ديوان المعتمد بن عباد، والمراثي التي قيلت في الشاعر) تحتاج إليها القصيدة من ناحية، وبين بحث عن معجم شعري، من ناحية ثانية، يتجاوب مع بناء قصيدة متعددة الأصوات، ذات رؤيا شعرية، هي ما سأواصل محاولته في أعمالي اللاحقة. وإنها قصيدة الاشتغال على اللغة كفضاء (...).

وهي أيضا لحظة فك الارتباط بين الشعري والوطني (الديني ...) وهما معا أعطيا معنى جديدا للقصيدة التي أبحث عنها[125]».

يمكن أن نجرد من هذا التعليق الذاتي أربع نقاط نظرية تتصل بقصيدة «آخر مذكرات المعتمد بن عباد» وتتجاوزها في آن، لأنها ترتبط ببرنامج شعري موسع، سوف يجد في ممارسة الشاعر اللاحقة بعض اختباراته النصية وبلورته النظرية وهذه النقاط هي :

- الكتابة فعل لإعادة الكتابة.
- الاشتغال على اللغة كفضاء.
- بناء قصيدة متعددة الأصوات.
- فك الارتباط بين الشعري والسياسي (الديني).

بهذه الأسس اهتدت القصيدة، مفسحة بذلك في مكان نصي لتجريب كتابة «عمل ينتمي إلى الموسيقى مثلما هو ينتمي إلى القصيدة الحديثة». عمل يلج الكتابة من باب التداخل النصي وهجرة النص، باعتبارهما علامتين للتفاعلات النصية التي عثر لها محمد بنيس فيما بعد على اسم «النص الغائب[126]».

القصيدتان المتبقيتان، الثالثة والرابعة، اللتان حظيتا، بدورهما، بوقفة تعليقية في المقدمة، هما :

- قصيدة «باب المراثي».
- قصيدة «الليلة الواحدة بعد الألفين».

ارتبط التجريب، عند محمد بنيس، في هذين القصيدتين بسؤال مزعج تواشج لديه مع سؤال القرآن، صاغه كالتالي : «لماذا، مثلا، لم يبدأ التحديث الشعري (القصيدة المعاصرة) من البناء القرآني واختار، بدلا من ذلك، البناء الخاص بالقصيدة الأوروبية ؟[127]». سؤال ترتب عنه بحث شخصي، خاضه الشاعر لأجل اكتناه سر اللغة، ومنطق بناء الآية في القرآن ككتابة معجزة تقع خارج الشعر وبإمكانها أن تغذيه. وقد أثمر هذا البحث نموذج الكتابة، في هذين القصيدتين :

125) المرجع نفسه، 13 و 14.
126) المرجع نفسه، ص14. **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص 179 و 180.
127) **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، مرجع سابق، ص17.

«في ضوء هذا البحث انتقلت بالقصيدة من البيت الشعري إلى الآية، كما هو في «باب المراثي» و «الليلة الواحدة بعد الألفين» المنشورتين في العدد 9 من مجلة مواقف (يونيو 1970)، ذهابا نحو ما لم أكن متعودا عليه في القراءة : التخلص من علامات الترقيم، التخفيف من حروف العطف (والاستغناء) عنها كلما أمكن، مغافلة الحدود بين الشعر والنثر، بين الموزون وغير الموزون، ثم بداية الانصراف إلى غواية المكان في بناء القصيدة»[128]

يبلور التعليق الذاتي على القصيدتين في هذا النص، ثلاث نقاط نظرية، ستصبح مكونا أساسيا في الجهاز التنظيري اللاحق، لمحمد بنيس، وهذه النقاط هي :

ـ التخلص من علامات الترقيم.

ـ اختراق الحدود بين الشعر والنثر.

ـ الاهتمام ببلاغة المكان.

بالرغم من كون هذه الأسس النظرية مستمدة من بحث شخصي، يستضيء بإمكانيات الكتابة في القرآن، فإنها تحتفظ بنسب جمالي يصلها بالرمزية في الشعر الفرنسي، وبتجارب مالارميه تحديدا. وغير خاف أن هذا النسب إذا كان يعثر في القرآن والكتابة الصوفية على أسس ارتكاز، فإنه لا يلغي معيارية الشعر الغربي.

د .التعليق على الدواوين

بوظيفة «التعليق على الدواوين» تكتمل نمذجة الوظائف في مقدمة محمد بنيس. وتستكمل هذه الوظيفة فاعلية التعليق، فتنقلها من فضاء النص إلى فضاء الديوان، محيطة المتلقي بذلك، بمعرفة السياق النظري، الذي يسمح له بحسن استقبال التجارب الشعرية المبثوثة في هذه الأعمال الشعرية.

ورد ذكر ديوان **ما قبل الكلام**، في المقدمة خاليا من كل تعليق، وذلك في سياق استقصاء البداية، ضمن ما سميناه بوظيفة «تعيين السياق البيوغرافي». وقد اتجه التعليق حينذاك لينصب على قصيدة البداية، معتبرا إياها قصيدة مواجهة للموت. يصعب أن نسحب هذا التأويل على تجربة الديوان ككل، خاصة والمصاحب النصي المقدماتي لم يسعفنا بما يسمح لنا بالاطمئنان إلى مثل هذا التعميم.

لعل الديوانين الأولين اللذين حظيا في المقدمة بوقفة تعليقية تستحق الانتباه هما :

وجه متوهج عبر امتداد الزمن.

في اتجاه صوتك العمودي .

يربط التعليق هذين الديوانين بالبحث عن القصيدة في زمن شعري مختلف. إنه زمن «العالم النقدي» الناشئ في الثلث الأخير من عقد الستينيات، الذي تواشج لدى الشاعر مع بداية رهان «البحث عن الذات في الثقافة المغربية»، فأصبح بذلك سؤال «كيف أكتب

128) المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

القصيدة» يطرح لديه «بتفاعل مع السؤال عن الذات وعن العالم». وهو التفاعل الذي «منح القصيدة حماية من الإيديولوجيا[129]». يقول محمد بنيس :

«في هذين الديوانين إعادة الكتابة كان لها تعبير «طلقت ما قدمت (قصيدة رواه حفدة باب المحروق ، ديوان شيء عن الاضطهاد والفرح). بيت ورد في قصيدة مضادة لماضيها. لجوابها على سؤال كيف أكتب .في السر. والصمت. والألم (...)شيء ما في الدخيلة وهو يترنح أو يهتز. مع التراب. والهواء. والزمن . عناصر تطلب تسمية لا تعرفها ولا تعثر عليها إلا في القصيدة[130]».

يربط التعليق سؤال «كيف أكتب» في هذين الديوانين بمشروع كتابة «قصيدة مضادة» لماضيها الشخصي. وليس هذا الماضي الشخصي غير ديواني الشاعر السابقين: **ما قبل الكلام**، **وشيء عن الاضطهاد والفرح**. ولعل الضدية هنا تنصرف لتوكيد معنى إعادة الكتابة، والبحث الدائم، من خلال القصيدة، عن «تسمية قابلة في كل آن لإعادة التسمية[131]».

الديوانان اللاحقان اللذان سيتوقف عندهما التعليق هما :

مواسم الشرق

مسكن لذكنة الصباح

يحظى ديوان **مواسم الشرق** بوقفة تعليقية أهم .فهو يمثل تجربة شعرية نوعية في مسار التاريخ العمودي لتجربة محمد بنيس. ولعل هذا الوضع الاعتباري هو ما جعله يحتوي ديوان «مسكن لذكنة الصباح» الذي لم يستقل بطبعته الخاصة، واكتفى بتقاسم الطبعة الثالثة من ديوان المواسم (1990). يتقاسم الديوانان الصدور عن الممارسة النصية ذاتها التي تضيق، «بما تكتنزه من حيوية المجهول»، عن مصطلح القصيدة، لتجد نفسها مندرجة في أفق أوسع هو أفق الكتابة، الذي استحق من الذات المتلفظة في المقدمة هذا التعليق :

«تبدى لي منهج الكتابة طاقة تكوينية لنسيج ما لا ينحد من التفاعلات، حيث الأجناس (الأدبية) والأصوات (الشعرية) تتواشج مع تقاليد عربية راسخة تنعزل عن مفهوم القصيدة، كما حددتها التقاليد النقدية. في الكتابة الجيشان نطق، والتركيب يتعرض للحادثة بين الاستعارة وبناء الجملة تصبح المغامرة الكتابية محملة بطاقة التقويض الذي يطال التركيب اللغوي[132]».

تنقاد «المغامرة الكتابية»، في الديوانين، بما تكتنزه من حيوية المجهول، الذي احتفظ للذات على الدوام بما سمته بـ «جنون الحدود» حيث الأجناس، التركيب، والمكان تتعرض لتقويض مستمر، رغبة في تطويق مستحيل يظل مستعصيا أبدا لذلك ففي «كل طبعة جديدة للديوان كانت القصائد تعيد كتابة ذاتها في التركيب والمكان على السواء[133]».

129) المرجع نفسه، ص19.
130) المرجع نفسه، ص20.
131) المرجع نفسه، ص 20.
132) المرجع نفسه، ص21.
133) المرجع نفسه، ص 22.

ثم ينتقل التعليق إلى ديوان :

ورقة البهاء .

يستحضر التعليق هنا معطيات بيوغرافية كمدخل لرصد الأفق النظري لـ ورقة البهاء كممارسة نصية وفي هذا السياق تتم الإشارة أولا إلى مكان الكتابة وظروفها :

« في صنعاء، سنة 1984 سمعت قصيدة ورقة البهاء نازلة مرة أخرى من الدم . ومن المـوت فـاس في صنعـاء بهذه القصيدة تبين لي أن ضربة من المكان تؤدي بي إلى ضربة من الكتابة (...) لكنني في صنعاء كنت متخلصا مما يستبد بي في المغرب منع الثقافة الجديدة سيرة حياة معروضة للافتراس (...) في صنعاء الصمت والمكان الذي ينفتح على ما نراه بعين عاشقة [134]» .

بالرغم من كون الديوان–القصيدة يتسمى بـ **ورقة البهاء** ، فهو يصدر عن ذات المكان الوجودي الذي صدرت عنه القصيدة الأولى في **ما قبل الكلام** . نقصد مكان مواجهة الموت وتسميته عبر كتابة شعرية تستهدي بـ «كتابة المحو » حتى قبل الاهتداء إليه كمصطلح أما الأفق النظري الذي صدرت عنه الكتابة في **ورقة البهاء**، فيكشف عنه التعليق التالي :

«في هذه القصيدة صيغة عمل تنتفي المقاطع الأرقام العناوين علامات الترقيم ولا يشتغل في القصيدة غير المكان الأبيض الذي يتوزع بين الموزون وما ليس موزونا، يعيد بناء القصيدة من صفحة إلى صفحة وهو يتعدد أيضا ويمحوذاته فيما يعيد كتابتها»[135] .

لعله ذات الأفق النظري الذي وجه الكتابة في **مواسم الشرق**، عاد ليترسخ في **ورقة البهاء** باعتبارها قصيدة الكتابة المفتونة بـ «جنون الحدود » وببهاء «الصفحة المتعددة »، التي عثرت في التركيب الحر لفضائها ولجملها وأسطرها الشعرية، على ما يحرر العين واليد والشعرية في ذات الوقت .

وللتعليق، بعد ديوان – قصيدة «ورقة البهاء » وقفة وجيزة عند ديواني :

هبة الفراغ

المكان الوثني

ويربط التعليق الكتابة، في هذين الديوانين، بالبحث عن «تسمية جديدة للزمن»، ويربطها أيضا بالعودة إلى «الأثر الملموس ما لم ننصت إليه أو نستشيره الضوء، الحجر، البحر، الصحراء الغمام «وهي العناصر التي تهيمن على بناء الدوال في عناوين نصوص المكان الوثني» .

ثم يأخذ التعليق صيغة تختزل وصف خط المغامرة، كما يتمثل في أعمال الشاعر الواقعة بين ديوان **هبة الفراغ** وديوان **نهر بين جنازتين** .

---

134) المرجع نفسه، الصفحة ذاتها .

135) المرجع نفسه، ص23 .

«ثم الدواوين اللاحقة، من «هبة الفراغ» إلى «نهر بين جنازتين». تمثل اتباع خط المغامرة، متعرجا، متكسرا، مستورا، حتى لا نكاد نلتقي في القصيدة بما يعيدنا إلى الخطوة الأولى إلا بالتأمل، من داخل القصيدة ذاتها، وتجربة «كتابة المحو» هي ما منحني، منذ 1993، حرية إعادة الكتابة من أفق يتخطى الأخلاقي، كي يلتقي بالكتابة، متخلصة من سواها»[136].

تأخذ مغامرة الكتابة في أعمال الشاعر الممتدة بين هذين الديوانين خطا «متعرجا، متكسرا»، وهو ما يمكن أن يفهم بمعنيين متواشجين: المعنى الأول، ويتصل بالإحالة على جمالية التشطيب وإعادة الكتابة التي تترجمها تسمية «كتابة المحو»، والمعنى الثاني، ويتصل بما تحيل عليه هذه التسمية ذاتها من مبادئ، وخاصة منها مبدأ «الحلزون قبل الدائرة»، الذي يعطي للإبدال دلالة معارضة لمفاهيم التقدم والتطور والتغير والتجاوز، لأنه «مؤسس على النقصان والتعدد واللاأصل. ذلك هو شكل الحلزون الذي تظل دائرته منفتحة على الدوام»[137].

بعد هذه القراءة التحليلية لوظائف مقدمة محمد بنيس، باعتبارها مصاحبا نصيا لأعماله الشعرية اهتدينا، من خلال محاور التاريخ العمودي والميلاد المتعدد، ثم استقصاء البداية والقراءات الشخصية، ومن خلال التعليق على النصوص والدواوين - اهتدينا إلى جملة من الهواجس الشعرية والأسس النظرية الموجهة لمغامرة القصيدة ثم الكتابة في التجربة الشعرية لمحمد بنيس الممتدة من **ما قبل الكلام** إلى **نهر بين جنازتين**.

وقد رأينا كيف أن هذه الأسس تواشجت دائما مع تجدد طرح الذات الكاتبة لسؤال الكتابة من داخل جدل الممارسة النصية والتأمل النظري .وقد اهتدينا، سواء في هذا الفصل أو في الفصل السابق، إلى أن هذه الأسس، بالرغم من استنادها إلى بحث أصيل، في شعرية القرآن وفي تراث الكتابة في الشعرية العربية القديمة، فإنها تحتفظ بنسب جمالي يصلها ببعض تصورات أدونيس، ومن ثمة، بحداثة الشعر الفرنسي وبمعياريتها، كما تخط لنفسها، في آن، مسارا نقديا يعي ميتافيزيقا الشعر المعاصر، ويتجه نحو نقدها وتفكيكها من خلال فرضية الإبدال وما يسيجها من مفاهيم الانفصال والاختلاف والتمايز والإفراغ والتعرج الحلزوني.

لقد تهيأ لنا، بعد هذه القراءة التحليلية للخطاب المقدماتي كمصاحب نصي للشعر المعاصر، الوقوف على جملة من الوظائف المشدودة إلى مسألة كيف أو لماذا بحسب مقصدية المؤلف أو المرسل. وقد رأينا، من خلال التوقف عند متن مقدماتي ذاتي وغيري متنوع، يجمع بين المشرق والمغرب، كيف انشبك هذا الخطاب بقضايا تحديث النص الشعري المعاصر والكشف عن محتملاته وتهييء تداوليته، من خلال وظائف بعضها مشدود إلى الداخل النصي وبعضها الآخر مشدود إلى الخارج النصي، المتصل بالسياق البيوغرافي أو بسياق التنظير للمحتمل

136) المرجع نفسه، ص24.
137) **مساءلة الحداثة**، مرجع سابق، ص 76.

الشعري المعاصر . بهذا المعنى تكون المقدمة أحد الأجناس الخطابية التي تجعل من النص ، بتضافر مع عناصر أخرى من المصاحب النصي ، كتابا شعريا بصيغة المفرد أو بصيغة الجمع في حالة الأعمال الشعرية ، كما أنها تمثل ، في آن ، مكانا لتشابك التأمل النظري مع الاستعادة البيوغرافية لسياقات التأليف الشعري ومحطات الممارسة النصية . وعبر كل ذلك شكل الخطاب المقدماتي ، في تقاطعه أحيانا مع البيان وأدائه لوظيفته ، مرصدا أساسيا لمخاضات الشعر المعاصر ، لإبدالاته وحداثته.

الفصل الرابع

مِـنَ النَّـص المُـوازِي إلـى النَّـص

توقفنا، في الفصول الثلاثة السابقة من القسم الثاني، عند بعض الأجناس الخطابية للمحيط النصي والمصاحب النصي، في الشعر العربي المعاصر. ومن المجلة كمختبر للمحتمل الشعري إلى مقدمات الديوان الشعري المعاصر كمصاحب نصي تتدرج جل وظائفه ضمن مسألة لماذا، مرورا بالبيان باعتباره محيطا نصيا يقيم بين حافتي النقد والتنظير، رأينا كيف يفكر الشعر العربي الحديث في ذاته، مستهديا بفرضيات وأسس نظرية وجهت ممارسته من الشعر المعاصر إلى الكتابة، في المشرق والمغرب. وعلى امتداد هذه الفصول، واصل بحثنا الاستضاءة بالسؤالين الحيويين: ما الذي يجعل من الشعر المعاصر خطابا حداثيا ومن النص كتابا شعريا ؟ ولعل الانشغال بهذين السؤالين، هو ما جعل أسئلة الشعر المعاصر تبحث عن جوابها في بعض الأجناس الخطابية للنص الموازي لهذا الشعر.

لنستمر ولنحاول الاتجاه أكثر نحو المصاحب النصي، باستدراك عناصر أخرى من أجناسه الخطابية التي تجعل من النص (الديوان) كتابا .عناصر سنقرأها في ضوء النص، مثلما سنقرأ النص في ضوئها، متبنين بذلك وجهة نظر جوالة تنتقل من النص الموازي إلى النص. وسيتوزع المتن التحليلي في هذا الفصل بين أعمال شعرية لكل من أدونيس ومحمود درويش ومحمد بنيس.

1. الجهاز العنواني

لن نتوقف عند بنية المكان والزمان المميزة للجهاز العنواني في الشعر المعاصر .وسنتوجه مباشرة إلى تحليل هذا الجهاز مركزين على أنواعه ووظائفه، وما قد يطرأ عليه من انحرافات، في مسيرته التداولية، مستضيئين في ذلك باقتراحات جيرار جنيت التي بنت موضوع الجهاز العنواني بناء نقديا يستفيد خاصة من اقتراحات ليوهوك ويعيد صياغتها بشكل ملائم[1].

---

1) Seuils , op.cit. p 55 et 56

1.1. أعمال أدونيس

بخصوص الأعمال الشعرية لأدونيس، سنتوقف عند أربعة دواوين شعرية تغطي ما يتجاوز ثلاثة عقود من تجربته الشعرية . وهذه الدواوين هي :

1.1.1. أغاني مهيار الدّمشقي

هو العمَل الشعري الثالث لأدونيس (1961)، بعد **قصائد أولى** (1957) **وأوراق في الريح** .(1958) ولعل صدور هذه الأعمال الثلاثة الأولى لأدونيس عن دار مجلة شعر، يجعل منها توقيعا شعريا ذاتيا، متجاوبا مع الأفق التنظيري للمجلة، باعتبارها أحد أهم المختبرات الشعرية في حداثة الشعر المعاصر .

يندرج عنوان **أغاني مهيار الدّمشقي** ضمن العناوين الخطابية [2] *T. Rhématiques* ذات التحديد الأجناسي الخالص .فذال «أغاني» يُحيل على جنسي خطابي يتوزّع بين العاطفي والرَّعوي والديني والأسطوري، بينما المركب الاسمي «مهَيار الدِّمشقي» يحيل على بطل متخيل يستعير رمزيته الثورية من الشخصية التاريخية لمهيار الدّيلمي، وينفتح مجاله الإحالي على دلالة الرفض والرغبة في «القبض عن حقيقة فاتنه مَعذّبة أبدية الحركة والتحول» [3] . لقد ابتكر أدونيس من شخصية مهيار أسطورته الخاصّة، التي تغتني في هذا الديوان «بأصداء الأساطير القديمة محركة بذلك تاريخ القلق البشري .هكذا يدخل سزيف وفنيق ونُوح وأُوديس وإيكار والخضر وبشّار والحلاج في نسيج شخصية مهيار[4]» . ولعلَ لقب «الدِّمشقي »، الذي يستبدل به العنوان لقب « الديلمي» جاء ليفتح الرمَز على فضاء الذات المعاصرة، من خلال وصله بفضاء الشام حيث مسقط رأس أدونيس الإنسان والشاعر ذي «الهوية المتحركة المسافرة «هوية » البحث الدّائم [5]» . ولعل المجال الإحالي لمكونات الجهاز العنواني، هو أكثر سعة مما حددتهُ خالدة سعيد، ولا بد من رفد قائمة الأسماء الأسطورية التي ذكرتها باسم أورفيوس الذي له صلة خارقة بالموسيقى / الغناء، والذي ينفرد في الديوان بقصيدة مميزة تحمل اسمه :

أورفيوس
عاشق أتدحرج في عتمات الجحيم
حجرا، غير أني أضيء
إن لي موعدا مع الكاهنات
في سرير الإلة القديم
كلماتي رياح تهز الحياة
وغنائي شرار.

---

2) Ibid, p 75 et 76

3) **حركية الإبداع**، مرجع سابق، ص 124 .

4) المرجع نفسه، ص 121 و122 .

5) المرجع نفسه، ص122 .

إنني لغةٌ لإله يجيءْ
إنَني ساحر الغبار[6].

إن مهيار أدونيس هو مثل «أورفيوس الذي لا يستطيع أن ينقد ما يحب إلا بالتخلي عنه، والذي يتلفت مع ذلك قليلا نحو مصدر الحب» [7]. ولعلها ذات الصورة الاستعارية التي تجعل اللغة الأدونسية في هذا الديوان، وفي غيره من دواوين الشاعر، لغة تخل واستغناء «هكذا يكون كل لفظ شعري شيئا غير متوقع، وعاء لقيثارة تتطاير منها جميع إمكانيات اللغة [8]».

من هذا العمق الأسطوري السحيق نقفز إلى العصر الحديث، منقادين بالأصداء الإيحائية التي يوقظها عنوان **أغاني مهيار الدِّمشقي**، ولعل أحد أهم هذه الأصداء، تنبثق من علاقات المشابهة القائمة بين عنوان أدونيس وعنوان لوتريامون في ديوانه **أغاني مالدرور** إن علاقة المشابهة، القائمة على مستوى البنية التركيبية والدلالية بين العنوانين، تنهض كحافز لبحث تقاطعات شعرية تفصح لدى أدونيس عن نسب راسخ في شجرة الشعر الفرنسي. غير أنه إذا كان مالدرور، قد وهب روحه للشيطان وراح يمجد الشر، فإن مهيار رفض الثنائية، وراح على طريقة نيتشه يحيي ويفكر خارج مدارها السلطوي. يقول أدونيس على لسان مهيار في هذا المقطع من قصيدة «حوار» :

لا اللّه أختارُ ولا الشيطان
كلاهُما جدارْ
كلاهما يغلق لي عينيَّ –
هل أبدّل الجدارَ بالجدارْ
وحيرتي حيرةٌ منْ يضيءْ
حيرةٌ من يعرف كلّ شيء ... [9].

يتكون ديوان **أغاني مهيار الدِّمشقي**، من سبعة أقسام، يقع كل واحد منها تحت عنوان فرعي مستقل، ويتقدم قصائد كل قسم من أقسامه الستة الأولى مزمورا، يحاور النثر الديني الموقع في مزامير داوود. غير أن مزامير مهيار، وهي تنويع شعري على أغانيه، تتجه نحو صياغة نثر وثني الغنائية نيتشوي الأبعاد. ولعل المقطع التالي من المزمور الثاني المقدم لقسم «ساحر الغبار»، يضيء هذه النبرة الجديدة في الشعر العربي :

أخلقُ شهوة كلُهاث التنين.
أعيشُ خفيةً في أحْضان شمسْ تأتي. أحْتمي بطفُولة

6) أدونيس، **الأعمال الشعرية الكاملة**، المجلد الأول، ص298.
7) **درجة الصفر للكتابة**، مرجع سابق، ص91.
8) المرجع نفسه، ص 65.
9) **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، مرجع سابق، ص288.

الليل تاركا رأسي فوقَ الصّباح. أخرجُ وأكتُب أسفارَ الخروج
ولا ميعادٍ ينتظرني.
إنني نبيٌ وشكّاك.
أعجن خميرةَ السقوط، أتركُ الـمَاضي في سُقوطه وأختار
نفسيَ. أفلْطح العصرَ وأصفّحُه، أناديه. أيها العملاقُ المسخُ
أيها المسخ العملاقُ وأضحكُ وأبكي.
إنني حجة ضد العصر.
أمحُو الآثار والبقَع في داخلي. أغسلُ داخلي وأبقيه فارغاً
ونظيفاً. هكذا تحت نفسي أحْيا.
بالنزيف تتغذى عُروقي ولا مكانَ لي بين الموتى. الحياة
ضحيةٌ لي ولا أعرفُ أن أموت. إنّ زماني خفيٌ وتحتَ العيون،
وأمس دخلتُ في طقس الموْج وكانَ الماء لهيبي[10].

بهذا المعنى يكثف العنوان، في صيغته الخطابية ذات التحديد الأجناسي الخالص، البعد الرمزي لولادة غنائية شعرية عربية جديدة، بالغة الثراء والأصداء البعيدة الغور في المتخيل الإنساني العربي والكوني، بما ترشح به من تقاطعات تاريخية، أسطورية، فلسفية، وصوفية وثنية ترد الاعتبار للإنسان «كطاقة متنامية كاشفة مغتنية متعالية على ذاتها، متخطية لأبعادها» على حد تعبير خالدة سعيد[11].

2.1.1. كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل

هذا الكتاب الصادر في طبعته الأولى عن المكتبة العصرية (بيروت 1965)، هو أول ديوان شعري عبر فيه أدونيس، من خلال الممارسة النصية ذاتها، عن رغبته في الخروج عن السقف النظري الذي توقفت عنده مجلة شعر. وهو الخروج الذي صاغ أدونيس أسسه النظرية الصريحة في استهلاله الذاتي للعدد الخامس عشر (والعددين اللاحقين) من مجلة مواقف، والذي كان تحت عنوان «تأسيس كتابة جديدة». وقد عاد أدونيس للتنصيص على هذا الخروج في مقدمته الذاتية لأعماله الشعرية حيث صرح في الفقرة السادسة، بأنه بدأ في هذه المجموعة الخروج من قصيدة النثر إلى «ملحمية الكتابة»، مذكرا بأن «لهذه الكتابة أصولا في التراث الشعري العربي، بينها، تمثيلا لا حصرا، «الإشارات الإلهية» لأبي حيّان التوحيدي[12]».

في سياق هذا الأفق النظري ينبغي قراءه الجهاز العنواني في هذه المجموعة، مثلما ينبغي قراءته أيضا في ضوء المتخيل الشعري الذي سعت المجموعة إلى بنائه.

---

10) **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، مرجع سابق، ص278.
11) **حركية الإبداع**، مرجع سابق، ص 122.
12) **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، مرجع سابق، ص 6.

يندرج عنوان **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**. بدوره، ضمن العناوين الخطابية، ولكن، ذات التحديد الأجناسي الحر. فكلمة «كتاب»، التي تحتل موضع البؤرة في هذا العنوان المميز في طوله وتركيبه ووحداته المعجمية، تحيل على جنس خطابي مفتوح، هو جنس الكتابة الذي سعى أدونيس إلى تأسيسه والتنظير له، ضمن أفق كتابي يتجاوز ثنائية شعر ونثر، وانطلاقا من ممارسة حفريات شعرية تكشفت معها الطاقات الشعرية الدفينة التي تنطوي عليها بعض النصوص التراثية وخصوصا منها كتابات الصوفية. بهذا المعنى، تكون كلمة «كتاب» منفتحة خطابيا، على سلالة من الأعمال الصوفية نذكر منها «كتاب المواقف والمخاطبات للنفري» و«كتاب التجليات» و«كتاب الأسفار» لابن عربي. دون أن يفوتنا، في هذا السياق، الإشارة إلى المرجع الأروبي، الألماني والفرنسي خاصة، المحرك لمثل هذا البحث [13]. إن حيوية بحث مالارميه عن الكتاب المطلق، التي ستعثر لديه، في برنامج امتلاك الملكات [14]. على منهجها الصارم ستظل هي الحافز وراء مطاردة أدونيس للكتاب، خاصة بعد أن وجد في التراث النثري للصوفية ما يمنح بحثه المشروعية العربية المختلفة.

ولعل تصفحنا لبعض العناوين اللاحقة من أعمال أدونيس يعطينا فكرة واضحة عن هذه المطاردة المحمومة التي وجدت في مؤلفه الكبير **الكتاب** بعنوانيه الفرعيين المركبين: عنوان الغلاف **أمس المكان الآن** وعنوان الصفحة الثالثة «مخطوطة تنسب إلى المتنبي يحققها وينشرها أدونيس» ما قرأ فيه محمد بنيس، ولادة مرحلة ـ حقبه جديدة «في مغامرة أدونيس [15]».

تقع كلمة «كتاب» في العنوان معبأة بكل هذه الأسرار والأشواق، وبإسنادها إلى كلمة «التحولات» يتوسع المجال الإحالي ويتحدد أكثر بحسب المكان التأويلي الذي يصدر عنه التحليل، فيمكن أن تكون التحولات مقترنة بمحطات السفر التي يعبرها الصوفي للارتقاء إلى «مقام الفناء والبقاء، الفناء عن نفسه والبقاء بالله [16]»، ويمكن أن تكون مقترنة بأشواق الانبعاث والولادة المتعددة المشدودة إلى رمزية تموزية راسخة الحضور في شعرية أدونيس، والتي تقترن في هذا العمل بـ«تحولات الصقر» كرمز أنهضه أدونيس من رقاده التاريخي،

---

13) يقول محمد بنيس: «في غير العربية كان الرومانسيون الألمان، وبالأخص نوفاليس وفريديك شليجل، مهمومين بفكرة الكتاب ونموذجه هو (الكتاب المقدس). إنه الكتاب الوحيد والمطلق لدى نوفاليس والكتاب اللانهائي، بخصوص فريدريك شليجل. الكتاب المقدس نموذج الكتاب المغاير الذي كان حلم الرومانسي الألماني، فيه يتجسد المطلق الأدبي ولانهائيته، في الفترة اللاحقة سينشغل ملارميه بفكرة الكتاب، ومعه ستتبلور رؤية شعرية فلسفية على هامش تاريخ الشعر الفرنسي حتى ملارميه». مجلة **فصول**، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف 1997، ص 260.

14) **قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن**، مرجع سابق، ص 329.

15) يرى محمد بنيس أن «بناء (الكتاب) من خطابين أساسيين، خطاب الذات وخطاب رواية التاريخ، لم يكن ممكنا خارج تجربة المتنبي ومفهوم المخطوطة المنسوبة إليه، شرط مفهوم وشرط بناء في آن. شرط الرؤية الشعرية باختصار. بهذا نفهم لماذا المتنبي في (الكتاب) وليست تجارب الشعراء والمتصوفة والمفكرين الذين صاحبهم أدونيس، قراءة وكتابة. للآخرين القصيدة والكتابة، من مهيار إلى ابن عربي، ولكن (الكتاب) هو للمتنبي وله بمفرده، تفرده في التجربة الشعرية والوجودية». أدونيس ومغامرة الكتابة، مجلة **فصول**، المرجع نفسه، ص273.

16) خالد بلقاسم، **أدونيس والخطاب الصوفي**، دار توبقال، الطبعة الأولى2000، ص 169.

وأطلقه ليعيش تحولاته الأسطورية الكبيرة في الشعر العربي المعاصر .يقول أدونيس على لسان الصقر (صقر قريش) :

كلُّ دَم الفُرات
في جسَدي يجْري وحَنيني
وهَا أنا أزنِّر السّهول
أسْهر في الأكْواخ والحقُول
أشدّ بالصّيف يدَ الشتّاء
أسيلُ أحلاماً على التّراب
لاَ سفَر فيها ولا غيَاب
أسيلُ طوفاناً منَ الشتّاء
أطردُ عنْ شواطئ
بحَّارة الرّحيل
أهبطُ في أغْواري الزّرقاء في أرُومة القَرابة
أبحثُ عن بديل .
أبحثُ عن بوّابة الغرابَة [17] .

وقد تقترن أيضا بشخصية العاشق، ولعل قصيدة «تحولات العاشق» تفسح مكانا لمثل هذا التأويل، الذي يجعل الكلمة دالة على تجربة الحب والعلاقة بالآخر، وما يعتري الجسد، في ظلها وتحت نارها، من تحولات متداخلة، يكون فيها جسد العاشق منعقدا لتقاطعات دلالية صوفية أسطورية ووثنية :

أيتُها المرأةُ المكتوبةُ بقلَم العَاشق
سيري حيثُ تشَائين بيْن أطرافي
قفي وتكلّمي :
ينشقّ جسَدي وتخرُج كُنوزي
زحْزحي نُجومي الثابتة
واسْتلقي تحت سَحابي وفوْقَه
في أغْوار اليَنابيع وذُرى الجبال
تجتمعُ حوْلي أيامُ السنة
أجعلُها بيوتاً وأسرّة وأدخلُ كلّ سَرير وبيْت
أجمعُ بين القمَر والشّمْس
وتقومُ ساعةُ الحبّ [18] .

17) **الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص 485 و 486 .
18) المرجع نفسه، ص 514 و515 .

ثم تأتي المكونات الأخرى في العنوان، في صيغة جملة اسمية موصولة بالجملة الأولى بواو العطف. وتكون جملة «الهجرة في أقاليم النهار والليل» مقترنة دلاليا بكيان الصقر والعاشق كتجسيدات رمزية للذات المهاجرة في التراب والرموز، في التاريخ والأسطورة، في الظاهر والباطن، في الحياة والموت، بحثا عن بناء معنى جديد يصلح مسكنا للشاعر المعاصر. وبهذا المعنى تكون ثنائية النهار والليل في الجملة الثانية من العنوان المركب تركيبا مزجيا، مدخلا دلاليا رمزيا لبناء كل هذه الاحتمالات الدلالية المرتبطة بالفضاءات التيماتية للبحث، التي تعرف الذات كيف تخترق تصلبها الثنائي.

3.1.1. المسرح والمرايا

هو العمل الشعري الخامس (1968) ضمن البيبليوغرافيا الشعرية لأدونيس، والعمل الثاني بعد **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل** الذي يصدر عن أفق الكتابة، بالرغم من خلوه، على مستوى الجهاز العنواني، من دال الكتاب.

يندرج **المسرح والمرايا** ضمن العناوين الخطابية ذات التحديد الأجناسي الخالص .ولعل كلمة المسرح، التي وردت معرفة في مقدمة العنوان تطرح المسألة الأجناسية في شعر أدونيس. وهو ما يعني أن الذات الغنائية تتهيأ في هذا الديوان، صراحة وقصديا، للانشطار إلى أصوات متعددة .تتجه نحو بناء غنائية حوارية، متجاوبة مع أفق الكتابة بما هو أفق إلغاء الحدود، الذي انخرط فيه الشاعر منذ كتاب التحولات.

وبالرغم من هذا نستطيع أن نقول، مع محمد بنيس، بأن «الابدالات البنائية في الشعر العربي الحديث، لم تكنْ خروجا من غنائية إلى ملحمية أو مسرحية بقدر ما كانت إبدالا من غنائية إلى غنائية أخرى، منفتحة على عناصر لا تنتمي إلى الغنائية القديمة أو الرومانسية : إنها غنائية التصدعات الكبرى[19]». وهو ما يعني أن «الشعر المعاصر، وطرفه الأقصى الكتابة الجديدة، شعر غنائي انخرطت فيه الذوات الكاتبة للشعراء حتى بلغت غنائيته غاية التنوع والتمدد[20]».

تواجهنا إذن كلمة "المسرح "في العنوان، معبأة بهذه الأبعاد النظرية الموجهة للعبة البناء النصي، ولعل تصفحا سريعا للديوان، يكشف لنا عن نصوص تشتغل صراحة بالبناء المسرحي، ونذكر منها نصوصا مثل (جنازة امرأة) و (تيمور ومهيار) و(الرأس والنهر)، إلى جانب حضور نصوص أخرى استطاعت أن تدمج البناء المسرحي في نسيجها الداخلي المنوع.

أما كلمة «المرايا» التي وردت بدورها معرفة في الجهاز العنواني، فينفتح مجالها الإحالي على أحد العناصر الأساس، التي شرعت تشتغل في بناء المتخيل الشعري لأدونيس منذ (أغاني مهيار الدمشقي)، نقصد مكون المرآة، الذي نمثل له بهذا المقطع من قصيدة «مرآة الحجر» الواردة في أغاني مهيار :

19) محمد بنيس، **مساءلة الحداثة**، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1991، ص 48.
20) المرجع نفسه، ص 48.

يَا نَبيّ السّفرْ
أنا أرْضَاك إلهاً ورفيقًا
في مَرايا الحَجْر.
باسْمك اليومَ أغنّي للغُيومْ
وسَأبْني بين قلْبي والفضَاءْ
عندَ أطراف النجومْ
حاجزاً يلبس وجْه البشَرْ
والسّماء
وأغنّي للغيُومْ.
حجَرٌ وجْهي ولنْ أعْبر غيرَ الحجَرْ (21).

فكلمة «المرآة» لها، في هذا السياق، تقاطعاتها الاستعارية مع كلمة «الماء». وهما معا يتأسسان على رمزية شعرية أسطورية، تخترقها صورة نرسيس، الفتى المولع بصورته المنعكسة على صفحة النهر، والذي سيموت حزنا على هذا الحب المستحيل، ومن جسده المتحلل سوف تنبثق زهرة النرجس لتخلد ذكراه وتلخص قصته الرمزية. تواجهنا كلمة المرآة في العنوان مثقلة بهذه الرمزية الأسطورية، التي تضيء لنا وضعية الذات في بناء الخطاب، انطلاقا من البناء العنواني وصولا إلى البناء النصي، بتعالقاته المتنوعة الناسجة للمتخيل الشعري. واستدعاء هذه الرمزية الأسطورية، لا يستقيم عند أدونيس، دون حوار فني يجعل الأسطورة مجرد ظلال بعيدة تحتاج لمن يعيد بناء عناصرها في عملية التلقي، مثلما أعيد بناؤها في عملية الإنتاج. وقد يفرغ أدونيس الكلمة من رمزيتها النرسيسية ليجعل منها إطارا فنيا لرسم صور شعرية للإنسان والقيم والأشياء والزمن. صور تعكس في النهاية الرؤية الفنية الخاصة للشاعر تجاه هذه العناصر. وهو ما يجعل من بناء مفهوم المرآة لديه بعيدا كليا عن الإيحاء بالجماليات الواقعية. إن نظرة سريعة في فهرس الديوان تعطينا صورة واضحة عن مركزية دال المرآة في بناء العناوين الفرعية للأقسام والنصوص الشعرية، وهو البناء الذي يجعل من الكلمة طرفا في جملة إسمية تتجه نحو بناء صورة ذاتية، شخصية لأحد الرموز (22).

بهذا المعنى ينفتح المجال الإحالي لعنوان **المسرح والمرايا**، على عناصر بنائية للخطاب والمتخيل الشعري، ضمن رؤية شعرية تعتمد تجديد الغنائية وإثراءها بالبعد الملحمي والدرامي في مرحلة الكتابة، مثلما تعتمد التداخل النصي، عبر دال المرآة الذي يوظَّف أحيانا بحمولته الرمزية النرسيسية، وأخرى كإطار فني لرسم صورة شخصية للرموز.

21) **الأعمال الشعرية**، الجزء الأول، مرجع سابق، ص330.
22) يمكن ان نمثل لهذه العناوين (الصور) بالنماذج التالية الواردة في قسم (مرايا للممثل المستور): مرآة لمعاوية - مرآة لخالدة . مرآة لبيروت -/مرآة للقرن العشرين -/مرآة لأبي العلاء -/مرآة للغيوم -/مرآة لأرفيوس.

4.1.1 . أبجدية ثانية

هو أحد الإصدارات الشعرية التي ظهرت بعد **مفرد بصيغة للجمع** وقبل **الكتاب** . وقد كان صدوره بالمغرب عن دار توبقال (1994) في طبعة أنيقة ، احتفاء رمزيا بتجربة شعرية عنيدة ، تواصل مطاردة مجهول الكتابة بالنص وفي النظرية . ولعل صورة أدونيس المحتلة بشكل استثنائي لكل مساحة ظهر الغلاف ، تعبر عن هذا الاحتفاء المقرون بإشارة اعتراف .

يندرج عنوان **أبجدية ثانية** ضمن العناوين الموضوعاتية ، التي تتخذ من تعيين الموضوع ووصف عمل الشاعر موضوعا لها . لهذا يمكن أن نرصد للعنوان وظيفة اللغة الواصفة التي تجعل عبارة «أبجدية ثانية» عنوانا نقديا ذاتيا يرصد ، من خلاله أدونيس ، ذلك البحث اللغوي المتجدد الذي يقود تجربة الشاعر . يقودنا التحليل نحو هذا التأويل ، ونحن نعرف على الأقل ، منذ هجرة عمل رامبو إلى الشعر المعاصر ، أن الحداثة تبدأ مع رهان البحث عن لغة . إنها الفكرة المركزية التي عبر عنها رامبو في رسالة الرائي ، عندما شدد على أن الشاعر ، سارق النار ، المعنى بتحديد «كمية المجهول المستيقظ في عصره» ، مسؤول عن إيجاد لغة تختصر كل شيء ، العطور - الأصوات ، والألوان [23] .

ولعل هذه الأبجدية التي ينعتها أدونيس في التركيب الاستعاري للعنوان بالثانية ، هي اللغة الخاصة التي سيستمر في مطاردتها في كل عمل جديد بها يهيئ لمشروعه الشعري دلالة الاستمرارية والانفتاح . وإن ضيق باب الأبجدية الذي بنى أدونيس دلاليته في قصيدة **الوقت** [24] من **كتاب الحصار** ، لا علاقة له بظروف خارجية للكتابة (غزو بيروت) ، وإنما يترجم برأينا الصراع الداخلي الذي يجعل البحث عن لغة مقترنا ببحث دائم عن تجاوز جدارها .

بانتقالنا إلى العناوين الفرعية للديوان نجد خمس قصائد (من مجموع إحدى عشر نصا) تحيل عناوينها ، مباشرة أو مداورة ، على موضوعة اللغة أو الكتابة :

- يد الحجر ترسم المكان
- البرزخ
- أغنية إلى حروف الهجاء
- القصيدة غير المكتملة
- في حضن أبجدية ثانية.

فدوال اليد ، الرسم ، الحروف ، القصيدة ، المكان ، الأبجدية ، البانية لعناوين هذه النصوص ، تستنفر جميعها عناصر تبني موضوعة اللغة ومتخيل الكتابة في الديوان ويبقى دال

---

(23) Arthur Rimbaud, Œuvres (des Ardennes au désert) Pocket 1990, p 313 et 318

(24) يقول أدونيس في المقطع الثاني من قصيدة « الوقت» :

مزق التاريخ في حنجرتي
على وجهي أمارات الضحية
ما أمر اللغة الآن وما أضيق باب الأبجدية.

أدونيس : **كتاب الحصار** ، دار الآداب ، الطبعة الأولى 1985 ، ص 5 .

«البرزخ» مستدعيا لمرجعية صوفية أصبحت منذ **كتاب التحولات**، موجهة لمحتمل الكتابة عند أدونيس. ولعل العناوين الداخلية لقصيدة في حضن أبجدية ثانية [25]. تؤكـد، بدورها، اشتغال المرجعية الصوفية في صوغ المتخيل الشعري للمجموعة.

يتقاسم الديوان والقصيدة الأخيرة منه العنوان نفسه، مع تعديل بالحذف طال عنوان الديوان وقد ارتبط الحذف خاصةً بإسقاط كلمة «حضن» التي تضفي إيحاءا وجوديا على عنوان القصيدة ومطلعها في آن:

في حضْنِ أبجديَةٍ تحضنُ الأرضَ، يسهر قاسيُون وأستيقظُ
أقرأ وأكتبُ وأقول كلاماً للنّبذ : ليس شعراً وليس نثراً،
لكنْ، إليَّ بالبَخُور،
الشمسُ تلتصق بأحْشائي، وأريدُ ظلّكَ أيُّها اللّيل [26].

ينهض المركب الإضافي «حضن أبجدية» بالإحالة على اللغة كمَسْكَنٍ شعري مُذَوَّت. واقتران هذا المسكن في النص بدال «الأرض» يهيىء لنا تأويلا فلسفيا وجوديا يجد مرجعه في تأويل هيدجر لهولدرلين. بهذا تكون الأبجدية الثانية التي أوجدها أدونيس، أو طاردها، هي المسكن الرمزي الذي يحيا الإنسان داخله شعريا على الأرض.

2.1. أعمال محمود درويش

يحتل محمود درويش مكانة مهمة في الشعر المعاصر [27]، وهو منذ ديوانه **عصافير بلا أجنحـة** (1960)، راح بكل نسكية العاشق الملسوع يراكم تجاربه الشعرية، التي شارفت على تشييد مسكن رمزي يتجاوز العشرين عنوانا مسكن، إن كان لا يعوض وجوده عن الوطن المحتل، فإنه يرخي بظلاله الإنسانية على كل عناصره وأبعاده.

يهمنا أن نتوقف، في هذه التجربة التي ما تزال متدفقة حتى الآن، عند الجهاز العنواني في ثلاثة دواوين، مسترسلين في إيجاد صلة دلالية بين المتن الشعري والعنوان الذي يعينه ويسميه.

1.2.1. حصار لمدائح البحر

يواصلُ محمود درويش في هذا الديوان (1984) تداخله النصي مع الخطاب السياسي من مكان التمَلك والتحويل، بما يجعل منه خطابا محاورا لخطابات رمزية أخرى، في سياق وظيفة شعرية جوهرية.

---

25) العناوين الداخلية لقصيدة « في حضن أبجدية ثانية» هي:
I. أبواب II. /خلوات III. /مكاشفات IV. /مشاهدات V. /طلمسات VI. /شطحات
26) أدونيس، **أبجدية ثانية**، دار توبقال، الطبعة الأولى1994، ص193.
27) **Seuils**, op, cit, p 84

يندرج عنوان «حصار لمدائح البحر» ضمن العناوين المختلطة [28]، وهو يبدأ على غير العادة، بتحديد للتيمة (حصار) وينتهي بتجديد للجنس الشعري (مدائح البحر). وتيمة الحصار ليست جديدة على شعر درويش، وقد شرعت في بناء جانب من متخليه، على الأقل، منذ أعــــراس (1977) ففي هذا الديوان نجد قصيدة «أحمد الزعتر» تبني جانبا من نشيدها الحماسي، من خلال تكرير دال «الحصار» وتحويله، في علاقاته بالذات الكاتبة، إلى قوة فاعلة مساعدة :

أنا أحمدَ العربيُّ ـ فليأت الحصَارْ
جَسدي هُو الأسْوارْ ـ فليأت الحصَارْ
وأنا حدودُ النّار ـ فليأت الحصَار
وأنا أحاصركُمْ
أحاصركُمْ
وصدْري بابُ كل الناس ـ فليأت الحصَارْ [29]

ثم إن دال «الحصار» في الديوان سيحضر، بعد سنة، ليبني الجهاز العنواني في « كتاب الحصار» (1985)لأدونيس. وبالرغم من استدعاء هذا الدال عنده أيضا لتداخل نصي مع الخطاب السياسي، فإنه سيتعرض، داخل الديوان، لتملك شعري يحوله إلى عنوان لتجربة باطنية خاصة في قصيدتي «ضوء الشمعة» و « الأسود السيد[30] ».

يتفاعل دال الحصار، في عنوان محمود درويش، مع المركب الإضافي «مدائح البحر»، الذي يمثل تحديدا أجناسيا موصولا بدال الحصار بواسطة لام الجر. وهذه العلاقة تجعل «مدائح البحر» هي موضوع هذا الحصار. لكن ما يستعجل التأويل مع ذلك، هي دوال المركب الإضافي، التي تجعل العنوان واصفا للنص وموضوعاته .

يرتبط دال «مدائح » بالإحالة على خطاب شعري تجاوز في الشعر المعاصر مفهوم

28)بالرغم من المكانة المميزة التي يحتلها محمود درويش في تجربة الشعر المعاصر فهو لم يجنح مباشرة للتنظير. وقد عبر عن موقفه من الممارسة التنظيرية في سياق حوار أجراه معه (سامر أبو هواش)، حيث قال : «أخاف أن أسجن نصي الشعري في نظريته، أخاف أن تصبح النظرية سابقة على النص. إذا كنت منظرا مهما كنت منفتحا على سائر الخيارات فأنت منحاز إلى خيارك النظري. وإذا ملت إلى تجارب أخرى تكون كمن يدمر نظريته». غير أن هذا الأمر لم يمنع محمود درويش من التعبير عن انشغالاته النظرية في مجموعة من النصوص الموازية وعلى رأسها كتاب **الرسائل** الذي رأى فيه محمد بنيس منجما خصبا لهذه الانشغالات .
ـ مجلة **نزوى**، العدد التاسع والعشرون، يناير 2002 ص 36 : **الرسائل** (محمود درويش/سميح القاسم)، دار توبقال، الطبعة الأولى 1990، ص11 و 12.

29) محمود درويش، **ديوان محمود درويش**، دار العودة، بيروت، الطبعة الحادية عشرة 1984، ص 598.

30) يقول أدونيس في مطلع قصيدة (ضوء الشمعة) :
«طوال سنوات الحرب الأهلية، خصوصا في أيام الحصار، تعلمت أن أقيم علاقات ودية من الظلمة، وأن أعاشر ضوءا آخر، لا يجيء من الكهرباء، وليس ضوء المصباح الغازي أو مصباح الكاز ».
ويقول في مطلع قصيدة « الأسود السيد ».
«الزاوية في الملجأ بؤرة جاذبية، يتجاذبها الضوء والظلام. تشعر، وأنت جالس فيها أنك شراع يكاد أن يجنح، لحظة تشعر أنك راسخ كمرساة ». أنظر :ـ **كتاب الحصار**، دار الآداب، الطبعة الأولى 1985، ص 5 و 103.

الغرض الشعري. وهو ذات الوضع الذي يتكشف عنه دال « المراثي[31] ». في بناء كثير من عناوين الشعر المعاصر. إنها دوال لم تعد تسيج الخطاب الشعري من مكان أسبقية المعنى، التي تجعل الموضوع مبنيا بشكل مسبق في الشعرية البيانية، بل انطلاقا من أسبقية التجربة وتكثيف إيقاع الذات الكاتبة داخل الخطاب. فالمدائح تتصل، بهذا المعنى، بنوع من الخطاب المستنفر للقيم الإنسانية التي تمنح شعبا معينا حضورا بهيا في لحظة من لحظات التاريخ. وإعادة بناء هذه اللحظة بصيغة تكثف إيقاع الذات الكاتبة في النص هو ما يمنح خطاب المدح حداثته.

يرتبط دال المدائح، في سياق المركب الإضافي، بدال البحر. لذلك فالقيم الإنسانية والغنائية المشبوبة التي يستنفرها خطاب المدح تصب كلها في كلمة «البحر» كدال رمزي يحيل، في سياق المتخيل الشعري للديوان، على الفضاء المتوسطي كفضاء حضاري مشترك بين مجموعة من المدن العربية، خاصة مدن فلسطين ولبنان التي تمثل الجرح العربي، الذي يعنى محمود درويش بإعادة بنائه في النص بنبرة يمتزج فيها المدح بالرثاء والإقرار بالاستنكار، ويعلو فيها الصوت الجماعي على الصوت الفردي:

يا بحْرَ البدايَات (... يغيب البحر).
يا جُثّتنا الزرقاءَ، يا غبْطَتنا، يا روحَنا الهامدَ منْ يافَا إلى قرْطَاج، يا إبْريقَنا
المكسورَ، يا لوْحَ الكتابات التي ضاعَتْ. بحثنا عن أساطير الحضَارات فلمْ نُبصر
سوى جُمجمة الإنسان قربَ البحر ...
يا غبطتَنا الأولى ويا دهْشَتنا -
هل يموتُ البحرُ كالإنسان في الإنسان
أم في البحْر؟
لا شيءَ يُثير البَحر في هذَا المكَان[32].

لقد تحول المتوسط، بسبب الجرح العربي في فلسطين ولبنان، من « بحر البدايات» إلى بحر النهايات «جمجمة الإنسان». وعلى طرس كتاباته الضائعة يكتب محمود درويش، مكثفا من إيقاع الذات الكاتبة في الخطاب، مديحا مهجنا بالرثاء. يقول مطلع قصيدة « بيروت ».

تفاحة للبحْر، نرجسةُ الرّخام،
فراشةُ حجرية بيروتُ. شكلُ الرّوح في المرآة،
وصفُ المرأة الأولى، ورائحةُ الغمَامْ،
بيروتُ من تعَب ومنْ ذهب، وأندلس وَشَامْ.
فضةٌ، زبدٌ، وصايا الأرْض في ريشَ الحمَامْ.
وفاةُ سُنبلة. تشرُّد نجمة بيْني وبين حبيبتي بيروت[33].

31) نذكر مثلا هذه العناوين لأدونيس: - من ديوان **أوراق في الريح**: - مرثية الأيام الحاضرة / مرثية القرن الأول. من ديوان **أغاني مهيار الدمشقي**: - مرثية عمر بن الخطاب / مرثية أبي نواس. أدونيس، **الأعمال الشعرية**، الجزء الأول، مرجع سابق.

32) محمود درويش، **حصار لمدائح البحر**، دارالعودة، بيروت، الطبعة الخامسة، 1993، ص 82 و 83.

33) المرجع نفسه، ص119.

صفات واستعارات تتناسل وتتراكم بشكل لافت، في محاولة لتسمية الجرح النرجسي لبيروت وإن حضور استعارة المرآة بكل مرادفاتها الرمزية (البحر، الرخام، النرجسة)، يتصل بإعادة ترميم هذا الجرح، الذي يبقى مع ذلك نازفا. ثم إن انبثاق صورة «الأندلس» يزيد المشهد قتامة، إذ يصل الجرح الحديث بالجرح القديم، فتكون بذلك القصة الرمزية للأندلس قصة تتكرر إلى ما لا نهاية، في الزمن الحديث على امتداد الفضاء المتوسطي. ولعل جرح فلسطين ولبنان ليس إلا البداية [34].

إن دال «الحصار» الذي يسيج «مدائح البحر»، بقدر ما يجعل الجهاز العنواني متداخلا نصيا مع الخطاب السياسي، من مكان التحويل والتملك المستنفر للوظيفة الشعرية في الخطاب، فإنه يجعله منه، ومن داخل بنية الانغلاق نفسها (حصار)، منفتحا على خطاب مدح محول ومهجن برثاء يعيد بناء جرح الذات في النص، فيما هو يسعى لتسمية الجرح النرجسي الحديث المتواصل عبر قصة فلسطين وبيروت، كفضاءات متوسطية مكلومة.

2.2.1. أحد عشر كوكبا

أحد عشر كوكبا (1992) هو العمل الثاني الذي يبتهج بحثنا بمقاربة جهازه العنواني، في صلته بما يبنيه من متخيل شعري. ولعل الخصوصية البالغة، التي ينفرد بها عنوان «أحد عشر كوكبا»، ضمن المتن العنواني في تجربة محمود درويش، هي التي تستعجل هذه الوقفة التحليلية.

يندرج **أحد عشر كوكبا** ضمن العناوين الموضوعاتية، والتي تحتفظ في الخطاب الشعري بدرجة عالية من الغموض والإيحاء. غير أن لعبة التداخل النصي التي يكشف عنها تركيبه اللغوي تسعف المتلقي بما يساعده على بناء الدلالية. يرتبط عنوان «أحد عشر كوكبا» بعلاقة تداخل نصي مع القصة الدينية في سورة «يوسف». وقد وردت عبارة العنوان، بشكل صريح، في الآية الرابعة من هذه السورة، في سياق قص يوسف لرؤياه على والده (إذ قال يوسف لأبيه يا أبتي إني رأيت أحد عشر كوكبا والشمس والقمر، رأيتهم لي ساجدين).

ترتبط الرؤيا في القصة الدينية، باستشراف يوسف، عبر لغة الحلم، للمآل السعيد الذي تهيئ له العناية الإلهية، بعد مأساة الجب وغدر الإخوة ومكر زوجة العزيز (قصة القميص). ولعل القراءة النصية، لن تظفر بتأويل تطمئن إليه، بدون استحضار هذه القصة

---

34) يقول محمود درويش في نموذج من قصيدة «تأملات سريعة في مدينة جميلة على ساحل البحر الأبيض المتوسط»:

... سلاما أيها البحر المريض
أيها البحر الذي أبحر من صور إلى إسبانيا /فوق السفن
أيها البحر الذي يسقط منا كالمدن!
ألف شباك على تابوتك الكحلي مفتوح
ولا أبصر فيها شاعرا تسنده الفكرة،
أو ترفعه المرأة

- المرجع نفسه، ص 81.

الدينية التي يقتبس منها الديوان عنوانه، ليؤشر على رؤية شعرية دنيوية، لا تستشرف المآل السعيد، بل الحاضر الممزق، الذي يزداد تفتتا في زمن الإخوة الأعداء، المصعد بإحساس العزلة أمام مصير لم تعد تسنده العناية الإلهية. بهذا التأويل الدنيوي للصوت المأساوي تعيد الذات الكاتبة بناء القصة الدينية في الخطاب، بما يساهم في تملك شعري لا يبرح المكان الوثني. ولم تكن هذه هي المرة الأولى التي تفاعل فيها محمود درويش نصيا مع هذه القصة الدينية. ودون تتبع ظلالها المنتشرة في كثير من الاستعارات الجزئية القديمة، نستطيع أن نحيل، بشكل خاص، على حضورها في قصيدته «أنا يوسف يا أبي» الواردة في ديوانه **ورد أقل** (1986) :

أنا يوسف يا أبي. يا أبي إخوتي لا يحبونني، لا يريدونني بينهم يا أبي ...
الفراشات حطت على كتفي، ومالت علي السنابل، والطير حلق فوق يدي.
فماذا فعلت أنا يا أبي، ولماذا أنا ؟ أنت سميتني يوسفا، وهمو أوقعوني في الجب،
واتهموا الذئب ؟ والذئب أرحم من إخوتي... [35].

تعيد الذات الكاتبة بناء القصة الدينية في الخطاب من مكان التحويل، بما يجعل منها معادلا موضوعيا[36] لالتقاط عقدة الزمن الحاضر. فمكر الإخوة الأعداء، والاحساس بغياب «العناية الإلهية» عن العالم يعصفان بالفلسطيني ويحولان أحلامه ورؤاه السعيدة إلى مأساة مضاعفة ويصبح الفلسطيني رمز الفراديس المفقودة : فردوس الأرض وفردوس الرؤيا.

لهذه الفراديس الضائعة دور في بناء عنوان «أحد عشر كوكبا»، وفي بناء المتخيل الشعري للديوان الذي يعينه ويسميه. ولعل إطلالة مستعجلة على العناوين الفرعية والداخلية التي يحفل بها الفهرس، تهيئ لنا مرتكزا نصيا لإضاءة هذا الدور.

يمثل عنوان **أحد عشر كوكبا** اختزالا لعنوان القصيدة الأولى في الديوان «**أحد عشر** كوكبا على آخر المشهد الأندلسي». وهي قصيدة طويلة تتكون من أحد عشر مقطعا (كوكبا)، يستقل كل واحد منها برقم ترتيبي روماني، وبعنوان داخلي مأخوذ من البيت الأول المشرق في مطلعه.

ولعل اختزال الشاعر لعنوان هذه القصيدة لأجل تسمية الديوان وتعيينه، يستجيب لمقصدية تداولية، تأخذ بعين الاعتبار حاجة التلقي إلى عنوان موجز، يجمع بين الألفة والغرابة، البساطة والغموض، بما يثيره من أصداء قريبة وبعيدة في آن. غير أن القراءة التحليلية لا يمكن أن تنفذ إلى موضوعها، بدون استحضار هذا النص الغائب «آخر المشهد الأندلسي» الذي يساهم بدوره في بناء دلالية العنوان والمتخيل الشعري للديوان.

تضيء الكواكب- المقاطع الإحدى عشر «آخر المشهد الأندلسي». فالذات الكاتبة

---

35) محمود درويش، **ورد أقل**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية 1990، ص 77.

36) ورد مصطلح «المعادل الموضوعي» في سياق تبرير محمود درويش لاستفادته من ت س إليوت : «إليوت منظومة شعرية كاملة، ومنه تعلمت تلك العلاقة الفريدة بين النثر والشعر، أي كيف يتحول الشعر إلى نثر الحياة. ، أضف إلى أن إليوت صاحب مشروع يمكن اختصاره في نظريته الغامضة حول المعادل الموضوعي، أي حين يكون هناك شيء موضوعي، حدث ما يخفف حدة اندفاع العواطف». مجلة **نزوى**، العدد التاسع والعشرون، مرجع سابق، ص 34.

تعيد، عبرها، بناء قصة الجرح العربي القديم في الأندلس، ليكون معادلا موضوعيا للجرح العربي في فلسطين. فقصة المأساة التي نسجت خيوط «المشهد الأندلسي» قديما، وقد أخذت معنى قصة أصلية، تعود حديثا لتتكرر عبر «المشهد الفلسطيني»، مضيفة بذلك فردوسا آخر للفراديس المفقودة: فردوس الأرض، وفردوس الرؤيا، حيث يوسف الحديث معلق بين مكر الإخوة الأعداء وانسحاب الإله من العالم. وإن الذات الكاتبة، وهي تكشف إيقاعها في الخطاب، تعبر ليل النص في هذا «الرحيل الكبير»[37]، مثقلة برمزية دينية وتاريخية وشعرية تجعل الأنا، أنا مركبة، تصل بين الفردي والجماعي، الغنائي والملحمي:

سوْفَ أخرُجِ منْ كُل جلْدي، ومنْ لُغتي
سوفَ يهبطُ بعضُ الكلام عن الحبِّ في
شعْر لورْكَا الذي سوْفَ يسكنُ غرفةَ نومي
ويَري ما رأيتُ منَ القمر البدويِّ. سأخرجُ من
شجَر اللوز قُطناً على زبَد البحْر. مرَّ الغريب
حاملاً سبعمائة عَام من الخيْل. مرَّ الغريب
هَهُنا، كي يمرّ الغريبُ هناكَ. سأخرجُ بعْد قليل
منْ تجاعيد وقتي غريباً عن الشّام والأندلس
هذه الأرضُ ليست سَمائي، ولكنّ هذا المساءَ مسَائي
والمفاتيحَ لي، والمآذنَ لي، والمصابيحَ لي، وأنا
ليَ أيضاً. أنا آدمُ الجنّتين، فقدتُهما مرّتينْ
فاطْردوني على مهَل،
واقتلُوني على مهَل،
تحت زيتونتي،
معَ لُورْكا...[38].

وتأتي القصيدة الموالية بعنوانها المميز «خطبة «الهندي الأحمر» ما قبل الأخيرة أمام الرجل الأبيض»، لتضيف معادلا آخر للمشهد الفلسطيني، وتكون (خطبة الهندي الأحمر) معادلا لـ «زفرة العربي الأخيرة[39]». وبذلك يعلو فعل المأساة عن شروطه التاريخية، ويتحول إلى قصة أصلية تتكرر إلى ما لا نهاية. وعبرها تعيد الذات الكاتبة بناء مشهد الطرد

37) يقول محمود درويش:
في الرحيل الكبير أحبك أكثر، عما قليل
تقفلين المدينة. لا قلب لي في يديك، ولا
درب يحملني، في الرحيل الكبير أحبك أكثر.
أحد عشر كوكبا، دار توبقال، الطبعة الثالثة 2001، ص23.
38) أحد عشر كوكبا، مرجع سابق، ص 11 و 12.
39) المرجع نفسه، ص13.

(آدم الفلسطيني)، ومشهد القتل[40]. (هابيل الفلسطيني) ومشهد التآمر (يوسف الفلسطيني)، في نصوص حوارية تكثف إيقاع الذات الكاتبة في سعيها نحو مسكن رمزي يحتضن كل جراح الإنسان. إن «المنذور لأن يحيا أبدا في القصائد لا بد له في الوجود أن يبيد» كما قال شيلر[41].

يحاور «أحد عشر كوكبا»، من موقع التملك والتحويل، كل هذه النماذج في بناء متخيله الشعري كما في بناء عنوانه الذي يندرج ضمن العناوين الموضوعاتية. وإذا كان التركيب اللغوي للعنوان يفصح صراحة عن تداخل نصي مع سورة يوسف، فإن العنوان الفرعي الذي يسمي القصيدة الثانية، يجعل من هذه الكواكب، إحدى عشر مقطعا يضيء «آخر المشهد الأندلسي». وبذلك يفصح العنوان، بصيغة مداورة، عن مكون خطابي يصبح معه دال الكواكب، مرادفا لدال المقطع الشعري، الذي يترجم رؤيا يوسف الفلسطيني، بما هي رؤيا حوارية جوالة، تكتنه صور المأساة في الدين والتاريخ لتعيد من خلالها بناء العذاب الفلسطيني.

3.2.1. لماذا تركت الحصان وحيدا

لماذا تركت الحصان وحيدا (لندن 1995) هو العمل الثالث الذي يبتهج بحثنا باختياره، من ضمن المتن الشعري الكبير لمحمود درويش. ولعل الخصوصية البالغة التي يتمتع بها هذا العمل على مستوى التجربة الشعرية، كما على مستوى بناء الجهاز العنواني[42]، هي ما يشجعنا على الاطمئنان لاختيار نبتغي من ورائه تحليل العنوان، كمصاحب نصي، في ضوء المتخيل الشعري الذي يعينه ويبنيه.

ينتمي عنوان **لماذا تركت الحصان وحيدا** إلى فئة العناوين الموضوعاتية. غير أن بنيته الاستفهامية المتمحورة حول موضوعة الحصان ورمزيته، تجعل لهذا التحديد الموضوعاتي إيحاءات خطابية تشي بانفتاح الديوان على السرد والحوار في بناء متخيله الشعري. ولعله انفتاح يصدر عن حاجة فنية في الحد من تدفق الغنائية، والاستفادة، بشكل خاص، من الإمكانيات المدهشة، التي يتيحها الصوت الملحمي للتجربة الشعرية.

بالرغم من تسمية عنوان **لماذا تركت الحصان وحيدا** لكل التجربة الشعرية المضمومة بين دفتي الديوان، فإنه ينسحب بشكل خاص على القسم الأول منه الذي يحمل عنوان «أيقونات

---

40) عبد الفتاح كيليطو، **لسان آدم**، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دا توبقال، الطبعة الأولى، 1995، ص من 30 إلى 35.

41) هذه القولة لـ شيلر، وهي عبارة عن تصدير افتتح به عبد الفتاح كيليطو دراسته «أقدم قصيدة في الدنيا»
- المرجع نفسه، ص29.

42) يقول محمود درويش بخصوص هذا الديوان، فيما يكشف عن حرصه على الحذف وإعادة الكتابة، كمبدأ يشترك فيه مع مجموعة من الشعراء المعاصرين (أدونيس، محمد بنيس) «... لماذا تركت الحصان وحيدا "كان نحو ستين قصيدة، وتخلصت من نصفه تقريبا، فأنا محرر صارم لشعري. الكتابة الأهم عندي هي الثانية، الكتابة الأولى هي الكتابة الحرة، والكتابة الثانية هي الأمتع التي أهتم فيها في بناء النص وفي الإمساك أكثر بإيقاعه، والكتابة الثالثة هي التنقيح النهائي وهذه أقوم بها بعد عرض عملي على عدد من الأشخاص».
- مجلة **نزوى**، العدد التاسع والعشرون، مرجع سابق، ص 36.

من بلور المكان». فأربع قصائد [43]، من مجموع القصائد الست المؤثثة لهذا القسم، تتبادل الإضاءة مع هذا العنوان فيما تنسج من متخيل شعري، فتساهم في بناء دلاليته ويساهم في إضاءة متخيلها الشعري.

استعارت الذات الكاتبة عنوان مجموعتها الشعرية من قصيدة «أبد الصبار»، ويظهر أن «الصبار» هو مثل «الحصان» يجسد أحد الأيقونات التي تأخذ رمزيتها من «بلور المكان» الفلسطيني.

تنبني قصيدة «أبد الصبار» على تناوب بين الحوار والسرد. ويأتي السرد ليحدد الفضاءات والأفعال، بكيفية تساهم في بناء السياق الدرامي لانبثاق الحوار بين الطفل الفلسطيني ووالده. وغالبا ما يبدأ الحوار من سؤال بسيط، برئ، يرفعه الطفل إلى أبيه، فتأتي الإجابة بسيطة وجارحة في آن، لأنها منبثقة من مكان البداهة المنسية. تبدأ قصيدة «أبد الصبار» هكذا:

إلى أينَ تأخذُني يَا أبي ؟
إلَى جهَةِ الرّيح يا ولَدي ...
... وهُما يخرجَان منَ السّهل، حيثُ
أقامَ جنودُ بونابارت تلاً لرصْد
الظّلال على سُور عكًا القديم–
يقولُ أبٌ لابنه: لا تخَفْ لا
تخَفْ من أزيز الرَّصَاص إلتصقْ
بالتّراب لتنجو ! سننجُو ونعلُو على
جبَلٍ في الشّمال، ونرجعُ حين
يعودُ الجنودُ إلى أهْلهم في البَعيد [44].

يحدد الأب لولده مكانا يخلو من المكان. إن «جهة الريح» التي يأخذه إليها، هي جهة اللامكان. ولكنها أيضا، ومن داخل دلالة التشرد هذه، جهة الوعي الثوري بشرط العودة، شرط استعادة البيت كدال رمزي يبني في الخطاب، في تضايف مع أدلة رمزية أخرى كالصبار والحصان، دلالية الوطن. إن الولد الفلسطيني، وهو يصحب والده إلى «جهة الريح»، ستدفعه براءته إلى طرح السؤال الجارح الذي يبني صراحة عنوان المجموعة الشعرية:

- لماذا تركتَ الحصانَ وحيداً ؟
- لكي يُؤْنس البيتَ، يا ولَدي،

43) هذه القصائد هي :
- ليلة البوم - /أبد الصبار
- كم مرة ينتهي أمرنا - /إلى آخري وإلى آخر

44) محمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدا** رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثانية 1996، ص 32 و33.

فالبيوتُ تموتُ إذا غابَ سكّانها ...
تفتحُ الأبديةُ أبوابَها ، منْ بَعيدْ ،
لسيّارة الليل . تعوي ذئابُ
البَراري على قمَرَ خائف ، ويقولُ
أبٌ لابنه : كنْ قوياً كجدّكَ!
واصعَدْ معي تلةَ السّنديان الأخيرةَ
يا ابْني ، تذكّرْ : هنا وقَع الانكشاري
عنْ بغْلَة الحرب ، فاصعَدْ معي
لنعُود
- متَى يا أبي ؟
- غدا . ربما بعد يومين يا ابني [45]!

فحتى لا تهجر الحياة البيت الفلسطيني ، في هذا «الرحيل الكبير » لأهله [46]، ترك الأب الحصان وحيدا ، «لكي يؤنس البيت » لأن «البيوت تموت إذا غاب سكانها » . فالحصان كانتقاء رمزي راسخ الحضور في المتخيل العربي الإسلامي ، ينهض كحارس للحياة ، في انتظار العودة «غـــدا. ربما بعد يومين » . وهو بهذه الرمزية يشتغل في بناء دلالية العنوان ، ضمن صيغة / استفهامية تترجم القلق الوجودي . ولعلها ذات الدلالية التي يعمل الديوان على بنائها ، من خلال نصوص حوارية[47] ، تكثف إيقاع الذات الكاتبة في خطابها . غير أن الطفل الذي تعب من المشي والقول وْالانتظار « يا أبي خفف القول عني » ! هو الذي سيصرخ في ليلة البوم : هل كان ذاك الشقي أبي ، كي يحملني عبء تاريخه ؟ [48] . ولعل وراثة المأساة لن تنتهي ، خاصة إذا عرفنا أن نصوص القسم الثاني تتوحد ضمن «فضاء هابيل» ، وأن نصوص القسم الثالث توحدها فوضى على باب القيامة [49] . إنها عناوين فرعية دالة ، في تحاورها مع عنوان الديوان ، على نوعية المتخيل الشعري الذي تستنفر بناءه في هذه التجربة .

45) المرجع نفسه ، ص 33 و34 .
46) **أحد عشر كوكبا** ، مرجع سابق ، ص23 .
47) نمثل لهذه البنية الحوارية بالمقطع الأول من قصيدة «إلى آخري وإلى آخره » :
- هل تعبت من المشي
ياولدي ، هل تعبت ؟
- نعم ، يا أبي
طال ليلك في الدرب ،
والقلب سال على أرض ليلك
- **لماذا تركت الحصان وحيدا** ، مرجع سابق ، ص40 .
48) المرجع نفسه ، ص 30 .
49) يتوزع ديوان **لماذا تركت الحصان وحيدا** على ستة أقسام شعرية :
I . أيقونات من بلور المكان .II /فضاء هابيل .III /فوضى على باب القيامة .IV غرفة للكلام مع النفس .V /مطر فوق برج الكنيسة .VI /أغلقوا المشهد

3.1. الأعمال الشعرية لمحمد بنيس

تكمن إحدى تجليات تركيب المغاير عند محمد بنيس في استضاءة ممارسة الكتابة لديه بممارسة تنظيرية شخصية، منحت المغرب الشعري سؤاله الخصوصي، دون أن تزج به في مضايق عزلة شعرية، تفصله عن الجدل المشرقي وعن تشعبات الحداثة في العالم.

ضمن أعماله الشعرية يهمنا أن نتوقف عند الجهاز العنواني في ثلاثة دواوين، تنتمي لأفق الكتابة، بما تكتنزه من «حيوية المجهول»، وتستهدي به من «جنون الحدود». وسنواصل قراءة هذا الجهاز في ضوء الوشائج، الصامتة أو الصريحة، التي تصله بالمتن الشعري الذي يعينه ويبنيه.

1.3.1. مواسم الشرق

ينتمي عنوان **مواسم الشرق** (1985) إلى فئة العناوين الموضوعاتية. وهو كمركب إضافي يجسد توجه محمد بنيس نحو العناوين المختصرة ذات الكثافة العالية، والتي تحتاج، بحكم ذالك، إلى تدخل تأويلي يصل وحداتها اللغوية بما تحيل عليه أو تبنيه من متخيل شعري.

تدل كلمة مواسم، (مفرد موسم) على المعالم والأوقات. وهي بذلك تجمع بين دلالة المكان والزمان. وإذا كان المكان يتعين بأثره (معلمة /سمة)، فإن الزمان يبقى مفتوحا ولا يتحدد إلا بما يسند إليه. وبإضافة كلمة «الشرق»، بكل حمولتها الرمزية الإشراقية، إلى «مواسم» تتعين أكثر دلالية العنوان، فنكون مام مركب إضافي يحيل على آثار الشرق وأوقاته. فالشرق هو ذلك الفضاء الذي تتداخل أبعاده الجغرافية والرمزية لتجعل منه مختبرا للتجارب الروحية والشعوية الخلاقة، حيث يتقاطع الحلم والسحر والنبوة والخيال والإشراق. ولعلها التجارب التي تجعل المواسم على صلة بالمكون الصوفي الذي شرع في بناء المتخيل الشعري لمحمد بنيس، منذ اهتدائه، إلى مفهوم الماضي المتعدد كمكان نظري لعبور الأزمنة كلها، في الكتابة ومن خلالها، باتجاه إعادة تشكيل الزمن والذات والعالم [50]. إن « الشرق» في الديوان يتعدد إلى «مواسم » وتصبح كل قصيدة موسما يحمل صفة صوفية. وهذا ما تفصح عنه العناوين الفرعية التي تسم نصوص الديوان التسعة بما تصدر عنه من متخيل صوفي. فالعناوين الفرعية (موسم الطريقة، موسم الحال، موسم الحضرة، موسم الصفات، موسم المشاهدة ...) تزوج دال الموسم إلى إسم من الأسماء الصوفية، التي لا تتبدل من قصيدة إلى أخرى إلا لتوسع من حقل اشتغال البعد الصوفي في بنائها. وبذلك يكون دال الشرق مركزا لإشعاعات صوفية تنسج المتخيل الشعري الذي يؤشر العنوان على احتمالاته.

عن «مواسم الشرق» ينبثق «موسم الحضرة» ليؤشر، في مقطعه الرابع، عن صلة الذات الكاتبة بالشرق كمختبر للكتابة:

(50) محمد بنيس، **كتابة المحو**، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1994، ص 25.

كـانَ لـي الـقـرارُ يقـول هـذا
الـشـرقُ حـيـن لمحـتُـه يدنـو
وينـفـخُ فـي سُـمـاق اللـوْح
يفـرش لي الحـصـيـر يصُـوغ
كـفـّي منْ رَنين الحـرْف كـان
الحـربُ أيـنَ اخـتـبـأتُ
كـيـفَ أقـصّ عـن غُـسَـق
يُصـاحـبنـي إلى بَاب دخلـتُ
الجـامعَ السـفـليّ عنـد الصـحْـن
كـان الضُـوء منحـدراً وجلْبـابي
يلفّ الركـبـتين لمحـتُـه يخـتـارُ
لي قَـصَـبـاً يقـول اكـتبْ كـتـبتُ
الجـرحَ ثـم مـشـيـتُ لـمْ أذكُـر
حـيـنَ أصـابعـي والشـهـوة
الأخـرى على شـفـتي سـأذكُـر
سـيّـد الكلمـات يُقـرئـني هواءَ
غامضا ... [51].

فـدوال : «اللوح»، «السماق»، «الحرف»، «الحصير»، «الجامع»، «الجلباب»، «القصب»، تتهيأ كلها، من خلال إيقاع الذات الكاتبة المنظم لانتشارها في الخطاب، لبناء دلالية التعلم التي تجعل من الشاعر مريدا في «موسم الحضرة» الشرقية، ملبيا لنداء الكتابة الصادر عن «سيد الكلمات». وعندما تنفذ الذات الشاعرة الأمر بالكتابة، فهي لا تكتب غير «الجرح» مطلقا من كل تخصيص، ومقترنا بانخطاف وذهول وشوق ولعله جرح الانفصال والشوق إلى الوصال والوحدة الذي يعتمل في كل تجربة شعرية تستهدي بالأنوار الصوفية :

وهـذا عُنقي اقـتـربـتُ مـنَ
السَّكَرات حـضـرتُه كـتـبـتُكَ في
انْغـراس الشّـوْق والحُـمّى أنـا
المقـصيّ من عـتَـبـات أهْلك أيّهـا
الشرقُ القريب [52].

---

51) محمد بنيس، **مواسم الشرق**، دار توبقال، الطبعة الأولى، 1985، ص38.
52) المرجع نفسه، ص39.

إن مدخل الكتابة هو أحد المداخل الدلالية التي تعيد الذات الكاتبة من خلاله بناء علاقتها بالشرق، عبر استنفار الصوفية كمعجم ومتخيل شعري. وربما كان موسم «الكتابة» هو الحضرة الكبرى [53]. التي تسعى الذات الكاتبة إلى بلوغها في خطاب يحاور «أهل الحق» [54] ويعيد بناء سيرتهم، بما يفسح في النص من فجوات لتساكن العناصر والمدن والأصوات والجهات. ويبقى الماء هو ذلك العنصر المهيمن الذي يوحد بماء الكتابة ذاته، بين نخيل الشرق، فراته ونيله، وبين «أعشاب سبو» وطين أبي رقراق، في حضرة شعرية هي حضرة الكتابة بامتياز. إن ماء صوفية وثنية يتسلل إلى نسيج **مواسم الشرق** ويشتغل في بناء متخليه كما في بناء عنوانه، الذي رأينا كيف تنفتح إحالته الموضوعاتية، لتجعل من موسم «الكتابة» موسم «الحضرة الكبرى». ذلك ما أفصحت عنه الوشيجة الصامتة، التي تصل العنوان بنصوص الديوان.

2.3.1. المكان الوثني

بين **مواسم الشرق** (1986) و **المكان الوثني** (1996) يمتد عقد من الزمن أثمر ثلاثة أعمال : **ورقة البهاء** (1988)، **هبة الفراغ** (1992)، **وكتاب الحب**(1996). وكل هذه التجارب تنخرط، بصيغ متباينة، في محتمل الكتابة الذي نظر له محمد بنيس، كما حاول رسم الخط المتعرج لمغامرته، في مقدمته الذاتية لأعماله الشعرية [55].

يندرج عنوان **المكان الوثني**، بشكل غامض، في سياق العناوين الموضوعاتية .وهو إذ يعين تجربة شعرية ويؤشر على احتمالاتها فإنه يحيل، في آن، على نمط مخصوص من الخطاب، الذي يحيى من خلاله الإنسان شعريا على الأرض. بهذا المعنى يكون **المكان الوثني** هو مكان الإقامة على «حدود الخطر»، حيث الشاعر يقاسم الصوفي «أهوال الطريق»، ليفترق معه في وجهة السفر، قاصدا مكانا شعريا تتخلص فيه الذات الكاتبة من كل نزوع ديني ينشد الخلاص في الذات الإلهية. إن مقصد الشاعر، بامتياز هو المكان الوثني [56]، كما سبق لمحمد بنيس أن سجل في بيانه الثاني « الكتابة وتمجيد الماء ». وباستحضار هذا السياق، يكون «المكان الوثني »، أيضا مكان كتابة تستهدي بالهذيان واختلاط الحدود وبعثرة القبلي في التركيب اللغوي والفضائي، واجتثاث الأصل ونشدان الاختلاف السعيد «بحثا عن كتابة تمجد ماءها [57]».

تنبني دلالية العنوان، في جانب منها، بالإحالة على هذا السياق النظري الذي تحاوره الذات الكاتبة، وتعيد بناءه في نصوص المجموعة، كما تنبني، في جانب متواشج مع ذلك، بالإحالة على «تسمية جديدة للزمن» ترتبط بالعودة إلى الأثر : « الضوء، الحجر، البحر،

53) المرجع نفسه، ص62.
54) المرجع نفسه، ص62.
55) **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، مرجع سابق .
56) **كتابة المحو**، المرجع نفسه، ص20.
57) المرجع نفسه، ص29.

الصحراء، الغمام » في بناء المتخيل الشعري [58]. وإنها الدوال ذاتها التي تبني عناوين النصوص، في هذا الديوان، من مكان توسع فيه من دلالية «المكان الوثني » كعنوان لتجربة ومتخيل شعري يمجد العناصر الأولى. إن أي مسلك نصي فتحناه في هذا « العهد الوثني»[59]، نجده ينبني على إعادة توزيع الذات الكاتبة لهذه العناصر داخل الخطاب، بما يساهم في بناء متخيل شعري مخصوص:

تلكَ مراكبٌ ولكَ القريبُ
منَ الحجَارة والجذُوع البَاقيّات
يكونُ أولُك الرّحيلُ
لمنتهى الأنخاب
ثانيةً
فثانيةً
يَشعّ الأرخبيلُ
ارحَلْ لنارِكَ
أوْ لبحركَ
أنتَ منذُ الآنَ
تخشَى سُلوةً
ويداكَ
تشْربُ لعنةً
هيّئْ صُبَاحكَ لاحْتضان دمٍ
يوسْوسُه هسيسٌ ناضجٌ
واتركْ
علَى الأحْجَار
مرثيةً بها يتجَاوبُ الغرْقَى [60].

إن العناصر الأولى «الماء، النار، التراب» التي تبني متخيل العبور «الرحيل» في هذا المقطع من قصيدة (هجير البحر)، تغري بإقامة تأويلية شيقة في نصوص«المكان الوثني»، من خلال تتبع توزع جغرافية العناصر في بناء الدلالية. لكن هذه الإقامة ما يعنينا منها الآن، هو التوكيد على دور هذه العناصر في نسج متخيل الديوان وفي بناء عنوانه بصفة متجاوبة مع الأفق النظري الذي يحاوره ويستدعيه.

58) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية**، الجزء الأول، مرجع سابق، ص24.
59) محمد بنيس، **المكان الوثني**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1996، ص8.
60) المرجع نفسه، ص 19.

3.3.1. نهر بين جنازتين

ينتمي عنوان **نهر بين جنازتين** (2000) ، بدوره، إلى فئة العناوين الموضوعاتية .ويرتبط مجاله الإحالي بما يبنيه من دلالات رمزية، موصولة بالمتخيل الشعري الذي يعينه ويؤشر عليه. ينتسب دال «النهر» إلى متخيل الماء (قد يكون ماء الكتابة)، فيما ينتسب دال (الجنازتين) إلى فضاء الموت . وهما معا لا يستدعيان الرمزية التموزية التي كان لها مفعول خصيب في بناء الفضاء النصي للشعر المعاصر، إلا من زاوية ما يشع فيها من ثقافة وثنية لا مفكر فيها . وتبقى هذه الثقافة هي ما ينهض كصلة وصل تشد ديوان **نهر بين جنازتين** إلى تجربة **المكان الوثني** الضاجة باحتفائها الاستثنائي بالعناصر .

يوقظ عنوان **نهر بين جنازتين** بالذات القارئة، كل هذه الأصداء العميقة الغور في المتخيل الإنساني . لكن صيغة المثنى البانية لدال (الجنازتين)، لا تشد دلالة العنوان إلى فضاء الموت، إلا لتفتحها على رمزية صوفية، يكون فيها دال «النهر» هو واسطة العقد وملتقى الطرفين (الجنازتين) اللذين يمكن تأويلهما كتناسل لثنائيات ضدية : الموت وآخره (الحياة)، الباطن وآخره (الظاهر)، والليل آخره (النهار)، والشعر وآخره (النثر ـ)، فكل هذه الثنائيات تتآلف وينحل ما يوجد بينها من تضاد في ماء واحد، هو ماء الكتابة الذي يخترق الجنازتين (الجنازة وآخرها) . ولعل دال الجنازتين الذي يوحد، في فضاء الموت، كل هذه الثنائيات عبر عنصر الماء، لا يؤكد دلالية الموت إلا ليؤشر على استمرار اختراق الصوت المأساوي للكتابة، التي التزمت شعريا ووجوديا بتسمية الجرح، أي «الكلم » الذي اشتق منه الكلام في التأويل الصوفي . إن استحضار هذا التأويل في بناء دلالية العنوان، يتجاوب مع خصوصية المتخيل الذي يسعى الكلام الشعري إلى بنائه في الديوان، بصيغة تقوم على نوع من التداخل الدالي :

أهبطُ
في الدّم ذَاته وفي الجَنازة يفدُون لكُلِّ شَاعر
متاهةٌ كأنّ النهرَ لفظٌ شعشعَانيٌّ وهتفتُ اتسعْ
فمَا علَى غيْريَ ضاقَ ولا عليَّ أحسسْتُ
حنُجرتي خلاءَ كلَّ حرْف من حُروفو صلصلةَ
مَسْقُوفة بالدّمع وهذا النّهر يتسعُ في
المجْهُول [61] .

فالدوال «الدم، الجنازة، المتاهة، النهر، الحرف، الدمع»، تتهيأ كلها، من خلال إيقاع الذات الكاتبة المنظمة لانتشارها في الخطاب، لبناء دلالية الجرح كتسمية للموت وللكلم في آن .

ولعل اقتران الدلالتين في تسمية واحدة يستجيب لفعل نصي، يحرص على المؤالفة بين فضاء الكتابة (الكلم) وفضاء الموت (الجرح / الجنازة) فيصبح كل واحد منها ماء يصب

61) محمد بنيس : **نهر بين جنازتين**، دار توبقال، الطبعة الأولى 2000، ص 65.

في نهر الآخر، الذي لا يتوقف في هبوطه (أو صعوده) المأساوي نحو «المجهول».

إن التواشجات الغامضة القائمة بين الجهاز العنواني والفضاء النصي، تغري باستقصاء تأويلي أوسع لبناء التجاوبات الدلالية الممكنة. غير أن موضوع البحث في هذا العنصر يدفعنا إلى المراقبة المنهجية، مكتفين كخلاصة، بالتوكيد على تراوح الجهاز العنواني المسيج لهذا المتن من ديوان الشعر المعاصر، بين استهداف المضمون الموضوعاتي أو استهداف النص الشعري ذاته باعتباره خطابا وموضوعا في آن. ثم إن هذين التحديدين المؤطرين عند جيرار جنيت، ضمن الوظيفة الوصفية [62] يتجسدان في صياغات عنوانية متفاوتة من حيث درجة الغموض. ولهذا يمكن أن نتحدث بخصوصها أيضا عن وظيفة إيحائية اجتهدنا في تأويل دلالاتها كما في تأويل صلاتها بالمتخيل الشعري الذي تعينه وتسميه، ضمن وظيفة تعريفية *f.identification* تستدعيها المؤسسة الأدبية.

2. التصدير وفضاء الدلالية

1.2. التصديرات

يتقدم التصدير، كأحد الأجناس الخطابية للمصاحب النصي، التي تنبثق من قلب مشهد الاستشهاد، لتتبادل الإضاءة مع النص، بكيفية تتجاوب مع أفق ومقصديه مرسل التصدير ومؤوله. وهو، باعتباره استشهادا، لا يمثل فقط أثرا لشهوة الكتابة وعلامة لإتقان الخطاب، بل إنه ينتج كذلك، داخل الخطاب ذاته، شغف القراءة وبهجتها [63]، موسعا، في آن، الأفق الثقافي للنص الذي يصدر ولقارئه، الموكول إليه تأويل التصدير [64]، وإعادة بناء صلاته بالنص، والوظائف التي يمارسها داخل الخطاب.

لن نظل صامتين أمام التصديرات التي خطها الشعراء المعاصرون، بلذة فائقة، في مستهل نصوصهم، وسنحول الصمت المطوق لها إلى حافز لقراءتها كمكون نصي وظيفي، يجسر العلاقة بين النص وعنوانه، فيفتح بينهما صلات القرابة الدلالية التي توسع أفق النص وتغنيه بما يسميه مالارميه بالعمق الأدبي. وسنعتمد، في قراءتنا لهذا المكون، أعمال أدونيس ومحمد بنيس، باعتبارها أكثر الأعمال، ضمن المتن المدروس في هذا الفصل، توظيفا للتصدير وانفتاحا على « الكلام المقول سلفا».

1.1.2. تصديرات أدونيس

لن نؤرخ لهذه الممارسة عند أدونيس. ولكننا نتقدم بملاحظة عامة، نقر من خلالها بأن أكثر أعمال الشاعر توظيفا للتصدير هي :

---

62) **Seuils**, op, cit, P 88 et 89

63) *La seconde main* , op, Cit, p 68 et 95

64) يعتبر جيرار جونيت التصدير حركة صامتة تأويلها موكول للقارئ.
Seuils, op, cit, p 149

- أغاني مهيار الدمشقي .
- كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل .
- الكتاب .

يكتسي «الكتاب» وضعا بالغ الخصوصية ضمن أعمال الشاعر .فتداخله النصي مع ديوان المتنبي وتعقده الشكلي والبنائي يعصف بالمتن والهامش ويعطي «للكلام المقول سلفا» دورا آخر في البناء النقدي والشعري للثقافة العربية برمتها . لذلك سنرجئ دراسة هذا العمل إلى مناسبة أخرى، تتهيأ لنا فيها أدوات التحليل وزمنه، وسنكتفي الآن بقراءة خطاب التصدير في العملين الآخرين .

يحتفي ديوان **أغاني مهيار الدمشقي** بتصدير غيري عام. وهو عبارة عن أبيات لهولديرلين تتوسط الصفحة التي تفصل بين صفحة العنوان وصفحة القسم الأول من الديوان (فارس الكلمات الغريبة). تقول الأبيات :

« لماذا لا تكفينني أيتها الشمس الجميلة ؟»
وفجأة يأتي، يسقط علينا الموقط
الغريب
الصوت الذي يخلق الناس[65]» .

غير خاف أن هذا التصدير، كاستشهاد منزوع عن سياقه الشعري، يعقد مسألة التأويل. ومع ذلك يكفي الذات المؤولة أن تتنبه إلى دور بعض الدوال في بناء خطاب التصدير، حتى تنبثق نقطة تشرع في تكثيف ضوء انبثاق الدلالية، ولعل دال «الشمس» المشع في البيت الأول ينهض، في صلته بالذات المتلفظة، بدور الناسج لمتخيل شعري، يبحث عن اكتماله في دال «الصوت» الذي يخلق الناس. فإذا كانت الذات المتلفظة، تحار وتتلذذ، في آن، من عدم اكتفائها بـ «الشمس الجميلة»، فإن حيرتها تظل مشرعة أمام ملفوظها هذا «الموقظ الغريب»، «الصوت» الذي «يخلق الناس» أي يمنح الناس كينونتهم. وبهذا يضعنا مرسل التصدير (أدونيس) في قلب التأويل الهيدجري لهولدرلين الذي يعتبر الشعر تأسيسا للوجود بواسطة الكلام[66]. إن أدونيس كمرسل للتصدير يريد التنصيص على إسم هولدرلين باعتباره مؤلف التصدير، مثلما يريد، بطريقة مداورة، التنصيص على اسم هيدجر، باعتباره الفيلسوف الذي هيأ مكانا للقاء سعيد بين الشعر والفلسفة، من خلال تأويله الوجودي، لبعض شعراء ألمانيا، ولهولدرلين بالتحديد. إن وظيفة التنصيص هذه تهيئ لأدونيس، في آن، كفالة نصية، وشرف استعذاب نسب ثقافي كبير، اختار عبره الشاعر، في مرحلة مبكرة (1961)أنداده ومكانته داخل مجمع العظماء[67]. ولعل البيت الأول، في نص التصدير «لماذا لا تكفيني أيتها الشمس الجميلة»، يؤكد إحساس الذات الكاتبة بالعظمة، وسعيها، من خلال

65) أدونيس، **الأعمال الشعرية**، الجزء الأول، مرجع سابق، ص247.
66) مارتن هيدجر، **ما الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هلدرلين وماهية الشعر**، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة للطباعة والنشر القاهرة 1974، الطبعة الثانية، ص 15 .
67) Seuils, op, cit, p149

النص، إلى امتلاك الطاقة التي تتجاوز الشمس. بهذا يكون التصدير أيضا، مؤشرا على اشتغال دال الشمس في نسج المتخيل الشعري لأدونيس .وهو الاشتغال الذي سيهيئ لتجربته الشعرية تورطا أكبر في عنصر« النار»، باعتباره أحد العناصر الطبيعية المهيمنة في بناء دلالية خطابه الشعري.

مع «كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل»، ستكشف ممارسة التصدير عند أدونيس عن حضور نوعي متشعب. وهي تتوزع بين تصديرات الأقسام (الأربعة) وتصديرات القصائد، وتشترك جميعها في الطابع الغيري، لتكشف، بدورها، عن تشعب المكان النظري الذي صدر عنه أدونيس في هذا الديوان، وهو يهيئ لتجربته إبدالا يقودها نحو ملحمية الكتابة [68] . ولعل أحد أهم الأمكنة النظرية، التي تكشف عنها هذه التصديرات، تتمثل في الخطاب الصوفي، وخاصة مواقف النفري. فتصديرات القسم الأول (زهرة الكيمياء)، وتصديرات القصيدة الأخيرة في الديوان (فصل المواقف)، يحتل فيها النفري وضعية مؤلف التصدير. وهو مؤشر دال على مبارحة النفري لغباره القديم برفوف المكتبة [69]، وشروعه في خوض حياته الثانية (وربما الأولى) في مدينة الشعر المعاصر. وهو ما يعني أن(اليد الثانية)، وهي تمتد لتخط في عتبة نصها مواقف للنفري، فقد كانت تهيئ للشيخ (النفري)، بحركتها تلك، مصيرا وسعادة نصية، هي سعادة التداخل النصي والسكنى في قلب العبارة الشعرية المعاصرة. ولعلها إحدى الحالات النادرة، التي يتبادل فيها مؤلف التصدير(النفري) ومرسله (أدونيس) دور الكفالة النصية [70]، وهو ما لم ينتبه له جيرار جنيت. إن كفالة من هذا النوع، ينبغي أن لا تخفي عنا القانون الثقافي الذي تحكم فيها في سياق الشعر العربي المعاصر، والمتمثل في معيارية الحداثة الشعرية الأوربية التي كانت وراء ممارسة حفريات في الشعرية العربية القديمة، خاصة الشعرية اللابيانية، متمثلة في الشعر المحدث والكتابة الصوفية. إن حداثة السريالية هي التي شكلت «كفالة نصية »لحداثة الصوفية. وقد مثل أدونيس، باعتباره مرسل التصدير الصوفي، ذات العبور إلى حداثتها، التي أسست لإبدال الكتابة، كمحتمل شعري يتحصن بفرضيات مختلفة عن فرضية الالتزام الموجهة لواقعية الستينيات.

يحضر النفري في « كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل » من خلال أربعة تصديرات موزعة على فضاءين :

أ-تصديران يفتتحان القسم الأول (زهرة الكيمياء) :

- «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة ».

«وقال لي اقعد في ثقب الإبرة ولا تبرح، وإذا دخل الخيط في الإبرة فلا تمسكه، وإذا خرج فلا تمده، وافرح فإني لا أحب إلا الفرحان [71]».

68) الأعمال الشعرية، المجلد الأول، مرجع سابق، ص6.
69) أنظر رواية أدونيس لقصة اكتشافه لكتاب المواقف والتجليات للنفري : مجلة مواقف، العدد 18/17، ص 6و7.
70) Seuils, op, cit, p 147
71)الأعمال الشعرية، المجلد الأول، مرجع سابق، ص 433.

في التصدير الأول نص أدونيس على اسم «مؤلف التصدير»، بينما في التصدير الثاني نص على اسم المؤلف وعنوان الموقف (موقف التيه) الذي اقتطف منه.

ب-تصديران يفتتحان القصيدة الأخيرة من الديوان (2ـ فصل المواقف) :

« ... وأوقفني في الرحمانية فقال: لا يستحق الرضا غيري ، فلا ترض أنت فإن رضيت محقتك ».

« ... وقال لي :النعيم كله لا يعرفني والعذاب كله لا يعرفني، وقال لي :معناك أقوى من السماء والأرض[72]».

في التصديرين معا، نص أدونيس على مؤلف التصدير (النفري) وعلى اسم الموقف الذي اقتطف منه. فالتصدير الأول أخذ من (موقف العظمة)، والثاني من (موقف المحضر والحرف).

وإذا كان التصديران، الأول والثاني، يصلان عنوان القسم الأول من الديوان بقصائده، فإن التصدرين، الثاني والرابع، يصلان عنوان القصيدة (فصل المواقف) بنصها. وهو المكان الذي يسمح للتصدير بإنجاز وظيفة توضيحية للعنوان، وبنائية لدلالية الخطاب الشعري، من خلال تصعيد حساسية القارئ[73] تجاه حداثة الخطاب الصوفي الذي شرع في بناء محتمل الكتابة في الشعر المعاصر .

يحتفي **كتاب التحولات والهجرة** ، بالإضافة إلى تصديرات النفري، بتصديرات أخرى مستمدة كلها، باستثناء تصدير القديس غريغوار، من الثقافة العربية الإسلامية. تصديرات تنضبط لثلاثة تأويلات متكاملة :

أ ـ تأويل ملحمي، ويناسب التصدير الوحيد المؤطر للقسم الثاني من الديوان (الصقر) :

«وأقبلت الخيلُ فصَاحُوا علْينا من الشطّ : أرْجِعَا لا بأسَ علْيكُما ، فَسبحْتُ، وسبَحَ الغلامُ أخي، فالتفتّ إليه لأقوّي من قلْبه، فلمْ يسمعني واغترّ بأمانهم وخشي الغرَق، فاستعْجَل الانقلاب نحْوَهم، وقطعتُ أنا الفرات، ثم قدّموا الصبيّ أخي الذي صَار إليهم بالأمَان فضربُوا عُنقه ومضوْا برأسه، وأنا أنظرُ إليْه وهو ابن ثلاثَ عشرةَ سنة، ومضيتُ إلى وجْهي، أحسَبُ أني طائر وأنا سَاعٍ على قدمي[74]».

عبد الرحمن الداخل (صقر قريش)

---

72) المرجع نفسه، ص 566 .

73) **Seuils**, op, cit, p 146 et 147

74) **الأعمال الشعرية**، الجزء الأول، مرجع سابق، ص 449 .

ب-تأويل اجتماعي، ويناسب تصديرات القسم الثالث من الديوان (تحولات الصقر):
- «كادت الفاقةُ أن تكون كُفراً» (حديث شريف).
- «عجبتُ ممّنْ لا يجدُ القوتَ في بيته كيفَ لا يخرجُ على النّاس شاهراً سيفَه [75]».

(أبوذر الغفاري)

ج-تأويل صوفي، ويناسب تصديرات «تحولات العاشق»، وهو القسم الرابع من الديوان:
- (هنّ لباسٌ لكُمْ وأنتمْ لباسٌ لهُنّ) (قرآن كريم).
- «الجسَدُ قبّة الرّوح» (القديس غريغوار بالاماس) [76].

ويناسب التأويل الصوفي، أيضا، تصديرات «أقاليم النهار والليل» وهو القسم الخامس / الأخير في الديوان:
- «تولّوا وأعينُهم تفيضُ منَ الدّمع» (قرآن كريم) [77].
- آه منْ قلة الزّاد وبُعْد السّفر ووَحْشَة الطريق» (الإمام علي).
- وكنتُ لا أرَى في النّوم شيئاً إلا رأيتُه في اليقظة» (أبو القاسم الجنيد).

لعل هذه التأويلات الثلاثة التي تنضبط لها تصديرات **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل** تكشف مرة أخرى، متضافرة، عن تشعب المكان النظري الذي صدر عنه أدونيس .فكلام الله وكلام النبي يعملان إلى جانب كلام الإمام (علي) وكلام الصوفي (النفري / أبو القاسم الجنيد) وكلام الشاعر (هولدرلين) وكلام الصقر (عبد الرحمن الداخل)، في وحدة صوفية مفجّرة لملحمية الكتابة. إنه الإبدال الذي جعل العمل الشعري منعقدا لتقاطعات ثقافية غربية وشرقية، ومحلا لتضايفات نصية، يحتضن فيها الكلام البشري الكلام الإلهي، فيحرره من تَصَلُّبه الديني ويجعل منه «الكلام الشعائري الفاتح للشهية[78]». ولعله التوظيف الذي سيكشف، خاصة في قسم «تحولات العاشق» حيث يشع تصدير **القرآن الكريم**، عن شعرية جسدية صوفية متعددة الأبعاد.

وبهذا تكون لتصديرات **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل**، إضافة إلى وظيفة التنصيص على اسم المؤلف (هولدرين) وما يستبطنه من تأويل فلسفي وجودي (هيدجر)، وظيفة الكفالة النصية المتبادلة (النفري / أدونيس) وما تفرضه من تصعيد حساسية القارئ العربي تجاه شعرية الخطاب الصوفي. تكون لهذه التصديرات كذلك، وظيفة بنائية تصل عناوين الأقسام والنصوص بالبناء النصي فتكشف، من ثمة، عن سعي أدونيس (مرسل التصدير) إلى استثمار الأفق الذي فتحته البنية الكتابية للقرآن والخطاب الصوفي والخطاب

75) المرجع نفسه، ص461.
76) المرجع نفسه، ص 505.
77) المرجع نفسه، ص 541.
78) عبد الكبير الخطيبي، **الإسم العربي الجريح**، ترجمة محمد بنيس، منشورات عكاظ، طبعة فبراير 2000، ص117.

التاريخي لبناء محتمل الكتابة في الشعر المعاصر.

2.1.2. تصديرات محمد بنيس

مع محمد بنيس يهمنا كذلك مقاربة ممارسة التصدير، ليس فقط من زاوية صلتها بالأفق الشعري الذي أشرعته تأملاته النظرية، بل أيضا من زاوية صلتها بالبناء النصي، وخاصة ببناء المتخيل في أعماله الشعرية. وسنعتمد في تحليلنا لهذا المكون من المصاحب النصي ذات الأعمال المقروءة في «الجهاز العنواني»، مع استبدال كتاب **المكان الوثني** بسبب خلوه من هذا المكون، بـ«كتاب الحب» وهو أكثر أعمال محمد بنيس توظيفا لـ«الكلام المقول سلفا».

في **مواسم الشرق** (1986)، لا يتم الحج إلى النصوص إلا عبر المرور بمجموعة من العتبات. فبعد عتبة العنوان والتجنيس والإشارة إلى تاريخ كتابة النصوص وصيغة صدورها وترتيبها الراهن، يتم الولوج إلى عتبة التصدير الذي يصل بين عنوان الديوان وعناوين القصائد التسعة وبنائها النصي. وهذه العتبة يأخذ فيها التصدير صيغتين:

أ-تصدير ذاتي (Autographe):

« منَ الموْت تأْتي الكتابةُ وتأْتي الكتابةُ منَ الدّم أيضاً»

ب-تصدير غيري (Allographe):

لك يا منازلُ في القُلوب منازلُ (أبو الطيب المتنبي)

في التصدر الذاتي يحتل محمد بنيس وضعية مؤلف التصدير ومرسله في آن، فيما يأخذ التصدير ذاته وضعية بيان موجز للكتابة. ورؤيته للموت والدم كمكان لانبثاق تجربة الكتابة، يحتفظ بتجاوباته، مع ما دونه محمد بنيس في مقدمته الذاتية لأعماله الشعرية. ولعله المكان الذي يصل بين ماضي القصيدة وحاضرها دون أن يمسح عن جسدها أثر التاريخ وخصوصية التجربة. لذلك، فعندما يصرح محمد بنيس «وأنا الآن مشرف على قرن جديد، سنة 2001، ما زلت أسمعها [القصيدة] نازلة من الموت ومن الدم أيضا»[79]، فإنما يعيد بناء الجرح الذي يشتغل كعمق ميتافيزيقي مولد للتجربة وبان لنصوصها، من خلال الإيقاع الشخصي الذي تسعى الذات الكاتبة إلى تكثيفه في خطابها.

إن التنصيص على الموت والدم كمكان لانبثاق الكتابة ينهض كوظيفة-بيان لهذا التصدير الذاتي، الذي يصل التجربة الشعرية في الديوان بجذرها الموضوعاتي والميتافيزيقي.

أما التصدير الغيري «لك يا منازل في القلوب منازل» الذي يحتل فيه أبو الطيب المتنبي وضعية مؤلف التصدير، فيمثل الشطر الثاني لأحد أشهر مطالع قصائد المتنبي وأجودها. ولعل التنصيص على اسم المؤلف، مضافا إلى مبدأ الشهرة والجودة، يهيء لمحمد بنيس، باعتباره مرسل التصدير، نسبا شعريا جليلا، من خلاله ينشد مكانا شعريا ضمن «مجمع العظماء»، خاصة والمتنبي هو أحد الشعراء القلائل الذين حولوا مكان «الإعجاز»، من خلال استحقاق

---

79) محمد بنيس، **الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص10.

عملهم الشعري للقب «معجز أحمد». وإضافة إلى التنصيص على اسم المؤلف، ينهض التصدير بوظيفة توضيحية للعنوان فيكون «الشرق» هو تلك «المنازل» التي لها «في القلوب منازل» والتي تتشوق الذات الكاتبة إلى الحج، إلى جغرافيتها الروحية، حيث يتقاطع الحلم والسحر والنبوة والخيال والإشراق. ولعل هذه الجغرافية الروحية التي تبني دلالية الجهاز العنواني في صلته بعتبة التصدير الذاتي والغيري، هي ذات الجغرافية الفاعلة في بناء دلالية الديوان، والمشكلة لمتخيله الشعري الصوفي. ثم إن التنصيص، في التصدير الذاتي، على تيمة الموت والدم كمكان لانبثاق الكتابة يمثل اللحمة الميتافيزيقية والمأساوية لهذا المتخيل.

في **كتاب الحب** (1995) تتكثف ممارسة التصدير، وتأخذ حضورا كميا ونوعيا منسجما مع لعبة التدخل النصي المتشعبة التي انخرط فيها العمل، معطيا بذلك «للكلام المقول سلفا» دورا حيويا في إعادة البناء النصي. إن **كتاب الحب** من هذه الناحية، وكما تنص على ذلك إشارة المؤلف هو نصوص ورسوم متقاطعة، تعيد كتابة **طوق الحمامة في الألفة والألاف** لابن حزم الأندلسي (384-456هـ)وهو رحلة تتصاحب فيها أشواق أعمالٍ أخرى، تتقدمها **مصارع العشاق** للشيخ السراج، و **الروض العاطر في نزهة الخاضر** للشيخ النفزاوي و **ديوان الصبابة** لابن أبي حجلة، و**الأغاني** لأبي الفرج الأصبهاني [80]. فكل هذه النصوص-الأعمال إذ تنتمي إلى الثقافة العربية القديمة الرسمية والهامشية في آن، فإنها تمنح النص ما يسميه عبد الكبير الخطيبي بـ «التوهج الذاكري الذي يؤسس الاسم الشخصي»[81]. ولعله التوهج، الذي يتكثف في عتبات النص، من خلال نصوص تصديرية، تحتل وضعية الدال المهاجر من ماضي الثقافة العربية، والمعبر عن الرهانات المعاصرة.

يمكن أن نميز في تصديرات « كتاب الحب » بين نوعين :

أ-تصدير غفل *L'anonymat* ويطابق تصدير القصيدة الاستهلالية (آنا لا آنا)، وتصدير القسم الثاني (أجساد متبددة) من الديوان :

- تصدير القصيدة الاستهلالية :

خفيَ عنْ أن يُرَى
وجَلّ
عنْ أن يخْفَى
فهْو كامنٌ
ككَمون النّار في الحجَر
إنْ قدحتَه أوْرَى
وإن تركْتَه توَارَى
وإنْ لم يكُن شعبةً من الجنُون

80) محمد بنيس : **كتاب الحب**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1997، ص 6.
81) **الاسم العربي الجريح**، مرجع سابق، ص20.

فهْو
عصارةٌ من السِّحْر
(أعرابية)

ـ تصدير القسم الثاني :
وما ذنبُ أعرابية عرضَتْ لهَا
صنوفُ النّوى من حيثُ لمْ تكُ ظنّت
إذا ذكرتْ ماءَ العُذَيبْ وطيبَهُ
وبرْدَ حصَاه آخرَ الليل حنَّت
لَها آهةٌ عند العشيِّ وآهةٌ
سُحيْرا ولَوْلاَ الأهتان لجُنّت
(مجهول)

في التصدير الأول، تحتل ألـ« أعرابية » كذات غفل، بلا إمضاء شخصي، وضعية مؤلف التصدير، ولعل الغفلية تؤشر هنا على أثر السلطة المصرة على منع الأنثى من الخوض العلني في موضوعة الحب. فلا تسمح لها بالكلام في موضوع المنع إلا من وراء حجاب " الغفلية. وإن لعبة البديع الباذخة التي يخضع نص الأعرابية لاقتصادها، يكشف عن ميل للحياة الداخلية المشدودة إلى شفافية الباطن ومتعه، حيث يتضخم الرمز ويشف، في مواجهة سلطة ذكورية متعددة الأوجه. إن الحب، في تعريف هذه الأعرابية، كالمعنى يحتاج دائما إلى ذات أخرى تؤسس لانبثاقه. ولعل المعنى ينبثق من قلب هذا التصدير، بسبب تماسه مع الذات الكاتبة، صاحبة «اليد الثانية» التي امتدت لتخفف من أثار الغفلية، فتضع كلام ألـ«أعرابية» ضمن شجرة نسب عريقة من النصوص الرسمية والهامشية.

في التصدير الثاني، تتحول «الأعرابية» من ذات التلفظ إلى موضوع التلفظ، وتأخذ الغفلية صيغة مؤلف «مجهول» للتصدير. إن الأعرابية والأعرابي (المجهول) يشتركان هنا في مكان انبثاق القول، متمثلا في هامش الثقافة العربية القديمة، وبهذا المعنى يتأنث الأعرابي بدوره. وبالرغم من برانية خطابه، فإن الماء (ماء العذيب) المبلل لكلماته، يتجاوب مع النار الكامنة (كمون النار) في كلمات الإعرابية. تجاوب يتجه بحركة نصية واحدة، هي حركة « اليد الثانية » ولعبة التداخل النصي، نحو استدعاء نسب رمزي في نصوص الثقافة العربية القديمة، ومن خلاله يشرع في بناء دلالية النصوص المصدرة.

ب-تصدير غيري *E.Allographe*

ويمكن تصنيفه بحسب الذات المتلفظة، إلى ثلاثة أنواع :

- تصدير الشاعر : وهو التصدير المؤطر للباب الأول (أحوال التائهين) :

وإنّي لتعْرُوني لذكْراك روْعةٌ
لهَا بيْن جلْدي والعظام دبيبُ
(عروة بن حزام)

- تصدير النبي : وهو التصدير المؤطر للباب الثالث (وجها لوجه) :

حُبّبَ إليّ من دُنياكم ثلاثَ : النساء والطيبُ وجُعلَتْ قرّة عينيَ الصلاة (حديث نبوي)

- تصدير الصوفي : وهو التصدير المسيج للباب الرابع (جننت أيتها الأنفاس!) :

أنا مَنْ أهْوَى ومَنْ أهْوى أنَا
نحْنُ روحَان حللْنا بدنَا
فإذَا أبصرْتني أبصرْتَهُ
وإذا أبصرته أبصرتنا (الحلاج)

- الحبُّ عذَاب ، الحبّ يقتُل (جلال الدين الرومي)

تتوحد هذه التصديرات الثلاثة في موضوعة الحب .وإن هي اختلفت في المكان الذي ترى من خلاله إلى هذه التيمة، فإنها تتفق في امتلاك توقيع شخصي يسند كلامها ويشرع له أبواب التداول . وإذا كان تصدير الشاعر ينبثق عن تجربة شخصية في العشق، بها استحق عروة بن حزام لقب «قتيل الحب » كما جاء في **القاموس المحيط** . وتصدير الصوفي مع الحلاج وجلال الدين الرومي، يصدر عن تجربة في الهوى الصوفي، يصبح فيها موضوع الحب هي الذات في تداخل بعديها الإلهي والإنساني، فإن تصدير النبي يشرع من خلال **الحديث** كخطاب مقدس، للمتع الدنيوية، وعلى رأسها متعة الحب (النساء) والعطر(الطيب)، فيجعل منها متعا متقدمة في بناء الخطاب عن تكليف (الصلاة) . إن دال (الطيب) يضوع في الخطاب ويجعل الشهوة سارية في كلماته . لكن ما يسميه عبد الكبير الخطيبي بـ(القانون الحمدلي)[82]، المرتبط في تصدير النبي بدال الصلاة (قرة العين) كتكليف مخترق بآيات القرآن، ينهض كمنظم لهذه الشهوة الدافقة من (النساء) والتي تبلغ مع العطر (الطيب) درجة التلاشي ، من خلال حركة - هي حركة العطر ذاته- ينعتها الخطيبي بالمتقطعة والقاسية والعنيفة [83].

82) نوسع هنا من إجرائية مصطلح الخطيبي (القانون الحمدلي) الذي يوظفه في سياق تحليله لبلاغة الجماع في كتاب (الروض العاطر في نزهة الخاطر)للشيخ النفزاوي. ويرى الخطيبي أن تركيب (الروض العاطر)، يخضع « لتلألؤ وتقاطع مكثف بثلاثة قوانين، هي القانون الحمدلي، والقانون الحكائي، ثم ثالثا القانون الرمزي ». ويقرن الخطيبي القانون الحمدلي بـ«كلام الله » الذي يفتتح النص ويختمه، وكذلك بـ«الصوت الظاهر للشرع ، والنفس الذي يجامع به الإنسان بطريقة شرعية ».
- **الاسم العربي الجريح**، مرجع سابق، ص 119.

83) يقول الخطيبي «يذوب العطر ، بطبيعته، ما هو قابل للإمساك والتملك .وعادة ما تتبلور هذه الإحالة في الموسيقى التي تتعلق بنظام ليس أقل دقة من العطر ، ولكن درجة التلاشي الموسيقي، هي مع ذلك، أخف حدة من

تمنح هذه التصديرات الغيرية لمتخيل الحب، في كتاب محمد بنيس، ثلاثة أوضاع اعتبارية:

- الحب تجربة حدودية تعاش بين حافة الغبطة والعذاب (عروة بن حزام /جلال الدين الرومي).
- الحب تجربة حلول واتحاد ينهي التعارض بين الإلهي والإنسي (الحلاج).
- الحب تجربة تلاش ينظمها القانون الحمدلي.

إن هذه الاعتبارات الثلاثة، وهي تنبثق من مراتب وأمكنة ثقافية متباينة، تجعل التصدير ينهض بوظيفة توضيحية تضيء العنوان وتكشف البناء النصي، في مرحلة الكتابة، التي ضاقت فيها أعمال محمد بنيس بأحادية الصوت، فراحت تستهدي بالمحو كعلامة على إعادة الكتابة اللانهائية للنصوص. ولعل التنصيص على أسماء المؤلفين بمراتبهم السوسيوثقافية المتباينة في هذه التصديرات الغيرية يهيء، إلى جانب التصديرات الغفلة، لمحمد بنيس كمرسل للتصدير نسبا ثقافيا، به اختارت الذات الكاتبة ماضيها المتعدد[84]، المتأرجح بين الهامشي والرسمي، بين الحكمي والشعري والصوفي والشرعي، لتدشين كتابة تبتهج بنسف الحدود بين الشعر والنثر، فيما هي «تعيد الرؤية إلى الفعل الشعري كفعل تؤسسه الذات عبر اختراقها للغة، فلا يكون بعد ذلك شكل ولا مضمون ولا لغة، وإنما النص كخطاب يستنفر التكشيف الأقصى للذات في كتابتها[85] ».

في «نهر بين جنازتين »(2000)، ستتقلص ممارسة التصدير، إلى تصدري غيري واحد، يصل بين عنوان الديوان ونصوصه الثمانية والعشرين. ويحتل هلدرلين وضعية مؤلف هذا التصدير المأخوذ من **خبز وخمر** والذي أتخذ صيغة استفهامية، تصل الشعر بأفقه الميتافيزيقي. يقول التصدير:

- دلْفٌ هاجعَةٌ، فأين يضجُّ المصيرُ العَظيم ؟

لعل محمد بنيس، كمرسل لهذا التصدير، يرغب أولا في التنصيص على ا سم المؤلف (هلدرلين)، باعتباره الشاعر الغربي الميتافيزيقي الذي هيأ للشعر، بفضل تواطؤ هيدجر[86] ونفاذ تأويلاته، زواجا سعيدا بالفلسفة. فالتنصيص على اسم المؤلف، هو إيقاظ لهذه العلاقة، وإعادة وصلها بالكتابة في الشعر المعاصر، باعتبارها كتابة مأخوذة بميتافيزيقيا

=العطر ». ويضيف أن «حركة العطر هي سر الاضطراب الشهواني ودورانه، تتحدى قطعا كل قانون موسيقي، ما دامت حركة العطر متقطعة وقاسية وعنيفة ».

- المرجع نفسه، ص 138.

84) **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص24.

85) المرجع نفسه، ص 20.

86) نقصد بالتواطؤ تخصيص الفيلسوف هيدجر لعمل هلدرلين دون غيره لبحث ماهية الشعر .تواطؤ يبرره هلدرلين كالتالي : «نحن لم نختر هلدرلين لأن عمله يحقق - بوصفه عملا بين غيره من الأعمال-الماهية العامة للشعر، ولكننا اخترناه لهذا السبب وحده :وهو أن ما يؤلف الدعاية التي يرتكز عليها شعر هلدرلين هو هذا التصميم الشعري الذي يتكون من تأمل ماهية الشعر نفسها، والتعبير بالشعر عن هذا التأمل. فهلدرلين في نظرنا هو بمعنى من المعاني المميزة «شاعر الشعراء ».

- **م ا الفلسفة ؟ ما الميتافيزيقا ؟ هلدرلين وماهية الشعر**، مرجع سابق، ص140 و 141.

المجهول في جميع أبعاد وتجلياته . وبهذا يكون سؤال « المصير العظيم» الذي يختلج في بيت هلدرلين أحد مظاهر هذه الميتافيزيقيا، التي يؤسس لها الشعراء. وبهذا أيضا تقترن في التصدير وظيفة التنصيص بوظيفية البناء النصي، التي تفتح الكتابة على فضاء الموت واصلة بذلك بين دلالية العنوان وبين الفضاء النصي كفضاء تخترقه الذات الكاتبة من خلال تكثيف إيقاعها في النص . إن حرص الكتابة على تسمية مجهول الموت، يترجم حرصا على بناء دلالية «الجرح » كتسمية للموت والكلم في آن. وبهذا تنهض الكتابة بأعباء تسمية الموت، فيما هي تسمي ذاتها عاثرة في تصدير هلدرلين، على هوية نصية تجمع بين سؤال الكتابة (ماهية الشعر) وسؤال المصير، كأحد تجليات ميتافيزيقا المجهول التي يستهدي بها الشعر المعاصر في بناء دلاليته.

لقد كشف التحليل على أن التصدير، كمصاحب نصي، ينهض بوظائف متعددة تبني دلالية النص وتكشف عن رهاناته المعاصرة، بصيغة متواشجة مع الأجناس الخطابية الأخرى للنص الموازي المسيجة للشعر المعاصر. وهو بهذا المعنى، ليس ممارسة تزيينية تملأ فراغا نصيا صامتا، بل ممارسة دالة مندمجة في سيرورة بناء الدلالية، عبر الوصل بين الجهاز العنواني والفضاء النصي .إن فضاء الغيرية الذي كشفت عنه أغلب تصديرات أدونيس ومحمد بنيس يؤكد حوارية شعرية الكتابة في الشعر المعاصر، مثلما يؤكد تشعب المكان النظري الذي صدرت عنه . إن "اليد الثانية "وهي تخط كلام الآخرين، الذين تختلف مراتبهم السوسيوثقافية، على عتبة نصوصها، إنما تشير بذلك إلى أمكنة تفاعلاتها النصية، بما يهيئ لها كفالة نصية، وبناء نصيا، وأيضا تصعيدا لحساسية القارئ، تجاه الخطابات المتداخلة نصيا مع شعرية الكتابة، وعلى رأسها خطاب الصوفية الذي هيأ لهذه الكتابة شعرية ملحمية وجسدية صوفية متعددة الأبعاد، هيأ لها شعرية تهجس بسؤال الكتابة وسؤال الموت كتجليين رئيسين لميتافيزيقا المجهول في الشعر المعاصر.

3. الشعراء والتوقيع

1.3. أدونيس والاسم المستعار

لتوقيع أدونيس [87] قصته الرمزية، وهو يكثف البحث عن اسم رمزي يكرس صورة المؤلف الشاب (الإله-السيد) في محفل الشعراء، مثلما يكثف البحث عن قصيدة جديدة سرعان ما سيصبح الرفض والمغامرة من علاماتها المميزة [88]. ولعل الكثافة الرمزية لهذا الاسم

87) أدونيس، في بحث جيمس فريزر، هو إله كانت تعبده « الأقوام السامية في واد الرافدين وسوريا ثم أخذ الإغريق عنهم عبادته حوالي القرن السابع قبل الميلاد .وكان إسم الإله الحقيقي «تموز» وما التسمية «أدونيس» إلا الكلمة السامية ومعناها «السيد» وهو لقب احترام كان يطلقه عليه عباده». ويتألف إسمه من «عبارة سومرية معناها «الإبن الحق للمياه العميقة» ويظهر تموز في آداب بابل الدينية كزوج أو محب شاب لعشتروت، الإلهة الأم الكبرى التي تتجسم فيها قوى التناسل في الطبيعة». ويضيف فريزر أن « الناس كانوا يعتقدون أن تموز يموت كل سنة متنقلا من أرض المسرات إلى العالم المظلم تحت الأرض، وأن قرينته الإلهية ترحل كل سنة في البحث عنه. وفي أثناء غيبتها تنقطع عاطفة الحب عن الشبوب في الصدور فينسى الإنسان والحيوان على السواء تكثير جنسه ويهدد الفناء الحياة بأجمعها». جيمس فريزر، **أدونيس أو تموز**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الثانية، بيروت 1979، ص 18، 19 و 20.

88) يعتبر هنري ميشونيك مثلا أن «قوة أدونيس في الشعر العربي الراهن يمكن أن تتمثل في موقع الرفض الذي ينطوي عليه نتاجه موضوعا ومبدأ شعريا». شرق الشعر، **مجلة فصول**، المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف 1997، ص 375.

تترجم بحدة هذه الرغبة في الخروج من الجلد، وإعلان الولادة من رحم أسطوري منبثق من أعماق المتخيل الميتولوجي لبلاد الرافدين وسوريا، وله أصداؤه أو مرادفاته في وثنية بلاد الإغريق[89]. كما أنها كثافة تترجم نزوعا للحوار بين الحضارات ورغبة في الانتماء إلى كونية أسئلة الشعر المعاصر[90]، بما هي أسئلة شهدت تساوق تبني الاسم المستعار مع بداية الانشغال بالرمز والأسطورة في بناء متخيل القصيدة .أسئلة أثمرت ما اصطلح عليه النقد المواكب بتجربة الشعراء التموزيين.

تقع تجربة أدونيس الشعرية في قلب هذا المشهد، فصاغت هواجسها في النص كما في النظرية بما أنجزته من محيط نصي حمل توقيعها الشخصي (الرمزي) في مختبر مجلة **شعر**. وقد ظل هذا التوقيع الشخصي مكثفا لهذه المرحلة، دون أن يبقى رهينا لها، بل أصبح مقترنا أيضا بدلالة التجاوز، مكثفا بذلك قصة رمزية أخرى هي قصة معاناة إبدالات الشعر العربي من الشعر المعاصر إلى الكتابة ثم الكتاب.

لم يكن تبني هذا الاسم المستعار (أدونيس) من قبل المؤلف الشاب (علي أحمد سعيد)، خارجا عن سياق معاناة بحث تجربة الشعر المعاصر عن إبدال شعري، يجنح بالقصيدة نحو إعطاء مفهوم الالتزام دلالة وجودية منعقدة حول هواجس فلسفية وقلق شعري حضاري. فاختيار الاسم المستعار (أدونيس) ذي العمق الميثولوجي الوثني ينبئ كذلك عن رغبة الشاعر في القطع مع جماليات الالتزام السياسي، التي رهنت مفهوم الشعر ووظيفته في مرحلة الستينات، ويدشن من ثمة الشروع في بناء أسطورة شخصية تؤمن للشعر صلات حيوية بالميثولوجيا والفكر في الفضاء المتوسطي القديم والحديث.

وقد قام جبرا إبراهيم جبرا بدور كبير في إشاعة الجماليات الشعرية التموزية في الشعر المعاصر، فهيأ بترجمته لجزء من كتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر لهذا الإبدال في مفهوم الالتزام الذي عبر عنه السياب صراحة في تقديمه لقراءته الشعرية ببيروت، في ضيافة خميس مجلة شعر . ونعلم أن هذا الجزء (أدونيس أو تموز) من كتاب فريزر، الذي كان له «أثر عميق في الإبداع الأدبي في أوروبا في السنين الخمسين الأخيرة بما هيأه للشعراء والكتاب من ثورة رمزية وأسطورية». لم يجد طريقه بسهولة إلى النشر[91]. وقد احتاج إلى سنوات عدة حتى يتحول إلى واحد من الكتب الأساسية في المكتبة العربية. وإذا كان هذا الحدث يترجم

89) يرى جيمس فريزر أن أدونيس الإله الشرقي، يظهر في مرآة الأساطير الإغريقية في شكل شاب جميل أولعت به «أفروديتي»، ونازعتها في حبه «بيرسيفوني» إلاهة العالم السفلي، ولم يحسم النزاع بينهما إلا «زفس» إذ «حكم بأن يبقى أدونيس مع بيرسيفوني تحت الأرض شطرا من السنة، ومع أفروديتي في العالم العلوي شطرا آخر .وأخيرا قتل خنزير بري الشاب الجميل وهو في الصيد أو صرعه «آريس» (إله الحرب ومن عشاق أفروديتي) لغيرته إذ تنكر في شكل خنزير لكي يستطيع أن يؤذي بغريمه». **أدونيس أو تموز**، مرجع سابق، ص 22 و 23.

90) يقول آلان بوسكيه : «تمنحنا مسيرة أدونيس الشخصية، واختيار اسمه المستعار والتنوع الكبير لمصادر وحيه، برهانا-على عالمية مشاعره وفكره العميق». أدونيس على كل الجبهات، مجلة **فصول**، مرجع سابق، ص372.

91) يقول جبرا إبراهيم جبرا في مقدمته للطبعة الثانية من كتاب الغصن الذهبي : «اندهشت أن كتابا «كالغصن الذهبي» هو من أمهات كتب العالم في العصر الحديث، ومن أبعدها أثرا في الرواية والشعر المعاصرين، يحتاج إلى من يقنع المسؤولين عن نشر كتب العلم والثقافة، أن أحد أجزائه يستحق الوجود على رفوف المكتبة العربية».
-**أدونيس أو تموز**، مرجع سابق، ص11.

مناعة التقليد وتراجيديا اختراق مؤسساته، فإنه يعبر أيضا عن حيوية ما كان يتهيأ في الأفق من قوة إبدال شعري وثقافي له قدرية تاريخية. ولعل استعارة الكتاب (المخطوطة) في تلك المرحلة من قبل السياب[92]. وغيره من الشعراء والمثقفين يعبر عن توجه بطيء، ولكنه حاسم، نحو حداثة المعاصرة. وأيضا لعل تبني علي أحمد سعيد لهذا الاسم المستعار: أدونيس (باعتباره موضوع الجزء المترجم من كتاب الغصن الذهبي) هو جزء من هذه الحيوية التي أرادها الشاعر أن تكون قصته الشخصية: إنها قصة الحب والجمال والجرح والموت والعود الأبدي[93]. وهي أيضا قصة الخروج عن إشكالية عصر النهضة، والجنوح بالشعر جهة إشكالية شعرية جديدة، هي إشكالية المعاصرة بامتياز.

ولا يكون الشاعر، في حالة أدونيس، خاضعا لثراء الاسم المستعار ولقدريته، بل يكون الاسم المستعار بدوره خاضعا لثراء تجربة الشاعر ولسلطتها. فالشاعر يحمل توقيعه الشخصي المستعار على مواكبة مطاردته للمجهول، التي بالرغم من نجاح النقد الأكاديمي في تسمية إطاراتها العامة (القصيدة /الكتابة / الكتاب) وتفاعلاتها الشعرية والصوفية والفلسفية، فإن تدفقها المستمر في مسارات سرية وصعوبة الاختزال وكثافة التجربة والرمز والهجرات الباطنية والتفجرات الميتافيزيقية، كلها عناصر تكثف من حجاب المعاصرة، وتجعل المجهول ليس فقط علامة على المستقبل، بل أيضا وضعية نص وسمة تجربة. بهذا يكون الاسم المستعار علامة نصية غير ناجزة، بل خاضعة لصيرورة التجربة ذاتها، التي بقدر ماراكمت علامات دالة في الطريق، تهجس في آن بمجهول لا زال يتحصن خارج أسوار الكتابة.

إن حمل الاسم المستعار على مواكبة ثراء التجربة الشعرية الداخلية، بتحولاتها وإبدالاتها، يأخذ في حالة أدونيس وضعية تعاقد شعري له مفاجآته وانقطاعاته، حيث يكون النظري متجاوبا مع النصي دون أن يتهيأ له ضبط التجويفات السرية التي تبقى من علامات المجهول في الكتابة. بهذا المعنى يكون أدونيس كاسم مستعار مؤشرا على مؤلف ومؤطرا لكثافة رمزية تتسع باستمرار لاستقبال أصداء أسطورية وشعرية وتاريخية متعددة الجذور والأبعاد. فهو الفينيق ونرسيس وأورفيوس وهيراقليطس، ومهيار والحلاج وأبي نواس والمتنبي وصقر قريش ونيتشه وسان جون بيرس وبودلير[94]. هو كل هؤلاء وغيرهم. هو ذاته وآخرها. إنه اسم بقدر ما يحيل على هوية متحركة، بقدر ما يتجه نحو تركيب وظيفة بنيوية، يصبح معها

---

92) يقول جبرا إبراهيم جبرا: «طويت المخطوطة مرة أخرى بين أوراقي عدة سنوات-ولو أنني أعرتها أكثر من مرة لمن أراد أن يقرأها، وكان من بينهم بدر شاكر السياب». المرجع نفسه، ص11.

93) كان عباد أدونيس يعتقدون "أن إلههم يموت كل سنة جريحا في الجبال، فيتضمخ وجه الطبيعة كل سنة بدمه المقدس، ولذلك كانت فتيات سوريا في كل سنة يبكين لموته وهو في شبابه، بينما تزدهر شقائق النعمان-وهي زهرته-بين أرز لبنان، ويجري النهر محمرا إلى البحر، فيحيط سواحل البحر المتوسط المتعرجة بخيوط قرمزية."
- المرجع نفسه، ص38.

94) بلاد سوريا هي بلاد أدونيس الإله الذي يولد ثانية من دمه، وهي أيضا بلاد الفينيق ([سوريا: فينيقيا القديمة) الطائر الذي يبعث حيا من رماده وهي «أرض غريبة مسورة بالغبار والقيامة، ترتسم فيها المملكة التي لا ترتسم، والتي يسكنها الدمشقي». جاك لاكاريير: ساحر الغبار، مجلة **فصول**، مرجع سابق، ص 398.

الاسم المستعار معادلا لعملية وصف ومحيلا على مبدأ وحدة كتابية بمعاييره الأربعة [95]. ولعل هذه الوظيفة هي ما ينهض مبررا لاعتبار اسم المؤلف علامة أساسية من علامات المصاحب النصي.

2.3. محمود درويش ومحمد بنيس والاسم الشخصي

لا يرتبط الاسم الشخصي باختيار، بل بالخضوع لقدرية اسم منغرس في شجرة نسب العائلة. وهو إذا لم يكن يصدر عن تاريخ قديم يضبط توزع الدم، فإنه يقترن، على الأقل، بالاسم الذي يحمله المؤلف في الحالة المدنية [96]. وفي كل الأحوال، ومهما كان الاسم الشخصي فارغا دلاليا ومفتقرا للأصداء، فإنه بمجرد تبني المؤلف له ومراكمة توقيع أعمال باسمه يخرج عن حياده الدلالي، ويصبح مركبا لوظيفة بنيوية ومعادلا لعلمية وصف. وهذه هي الحركة الدلالية التي ينسجها الاسم الشخصي لمحمود درويش ومحمد بنيس باعتبارهما يمثلان، إلى جانب أدونيس، شعراء العينة، التي سننتقل إلى تحليل نصي لنماذج مختارة من أعمالهم الشعرية.

اتجه محمود درويش كإسم شخصي نحو إنجاز الوظيفة ـ مؤلف منذ إصداره لديواني أوراق الزيتون (1964) وعاشق من فلسطين (1966)، بالإضافة إلى مزاولته للعمل الصحفي والتزامه السياسي. وقد أفصحت بواكيره الشعرية عن ولادة شاعر غنائي معاصر، اتسعت أناه الشعرية، منذ البداية، لاحتضان آلام العذاب الفلسطيني، مع حرص على تحقيق الشرط الشعري والجمالي لقصيدته. وهو ما سيمنحه تميزا استثنائيا بين مجايليه من الشعراء الفلسطينيين وبين أهم الشعراء العرب، ليمضي بذلك بخطى ثابتة، في أعماله اللاحقة، على درب المواءمة بين الحلم الجماعي والشرط الجمالي، مؤمنا بذلك للشعر «أداة للوصول إلى رؤية غير عادية أو إلى كون قصي من نظام متعارف عليه»، بما ينطوي عليه من «تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية ولضغط كل منهما على الآخر[97]».

وبقدر ما استفاد محمود درويش، كتوقيع شخصي، من الصلات العاطفية والدينية والقومية، التي تربط آلاف القراء العرب بالقضية الفلسطينية، بقدر ما عانى من تضييق أفقه وحشره في الزاوية الضيقة لشاعر القضية. ولعلها المعاناة التي جاءت بعد أن وقع الشاعر أعمالا شعرية حاسمة في مساره الشعري، وبعد أن وعى انهيار كثير من المفاهيم التقليدية الذي تساوق لديه، كما يقول محمد بنيس مع «تجاوب مع مفهوم الكتابة الجديدة في فترة الغزو الإسرائيلي للبنان» حيث «استدعاه الوضع الثقافي في بيروت، وفي واجهته الوضع الشعري

95) معايير استعارها ميشيل فوكو عن القديس جيروم:
أ- مستوى ثابت من الجودة/.ب-تماسك تصوري ونظري/.ج-وحدة أسلوبية/.د-لحظة تاريخية محددة ونقطة التقاء عدد معين من الأحداث.
- ما المؤلف، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص: 117 و 118 و 119.

Seuils, op, cit, p 40 (96

97) استشهاد لإدوارد سعيد استعرناه من كلمة الغلاف التي وقعها صبحي حديدي لديوان: **لماذا تركت الحصان وحيدا** لمحمود درويش الصادر عن دار رياض الرايس، الطبعة الأولى 1995 الطبعة الثانية 1996.

ونقده بما هو محور مركزي للثقافة الحديثة، إلى تأمل الخطابات وما تحمله من جدل الشعر ووظيفته [98]»، ليخلص إلى اكتناه الكتابة الجديدة باعتبارها أفقا مضادا للشعر التقليدي ومنفتحا على سؤال الوجود. ولعل صرخة محمود درويش تؤرخ للقتل الرمزي الذي بدأت تمارسه القضية الفلسطينية على تلقي كتابته الشعرية وبالتالي على توقيعه الشخصي، وذلك في تواطؤ مع إعلام ثقافي متسيس متسرع ودغمائي. إن هذه الصرخة، التي احتضنتها مجلة الكرمل، تعبر عن رغبة في إعادة تملك الاسم الشخصي، بشكل يتجاوب مع ما مارسه الشاعر، منذ قصيدة أحمد الزعتر، من «إعادة صياغة وضعية الذات الكاتبة في زمنها[99] »، مقترحا بذلك مفهوما أكثر رحابة للالتزام الوجودي المنعقد حول تجربة شعرية مقتحمة. لذلك فالاسم الشخصي بالنسبة لمحمود درويش، بعد تجربة شعرية حيوية ما تزال متدفقة حتى الآن، لم يعد فقط إسم الحالة المدنية، بل إسم المؤلف الذي بنى أسطورته الشعرية الشخصية، انطلاقا من زواج عسير بين الحلم الجماعي والشرط الجمالي، المنفتح على إبدالات الشعر المعاصر، والمساهم، من ثمة، في صنع مشهد القصيدة الجديدة ومآلها في العالم. ولم تعد فلسطين الجرح السياسي أو الشخصي فقط، بل قصة رمزية تعيد، في الخطاب الشعري الذي يحمل توقيع محمود درويش، بناء مأساة كل الفراديس المفقودة مثلما تعيد بناء كل مآسي القتل في التاريخ أو المتخيل الإنساني. وبقدر ما تغور أسطورة الشاعر في تاريخ رمزي بالغ القدم والكثافة، بقدر ما تشرف، من بعيد، بقلق على وعد تخلق عالم بديل من رحم المأساة. ودون أن يجعل الشاعر من قصيدته أضحية هذه اليوتوبيا، فقد حافظ على الوعد، ملتمسا لنصه الانفتاح أكثر على غبطة الحب، من ضمن انفتاحه على سؤال الوجود، في غنائية ملحمية، تعيد ترميم عناصر الذاكرة لمقاومة الموت والإبقاء على وعد المستقبل.

بالانتقال إلى محمد بنيس، نجد الاسم الشخصي يكاد يكثف القصة الرمزية للشعر المعاصر بالمغرب .طبعا لا ينحدر الاسم الشخصي لمحمد بنيس من عمق أسطوري، وهو ينطلق من تصريحيته، كإسم يحمله المؤلف في الحالة المدنية، نحو بناء كثافته الرمزية الخاصة المثقلة بأصداء سؤال الشعر بالمغرب، السؤال الذي يكاد يكون «مأساويا» بحكم علاقة هذا الشعر بذاته وشرطه السوسيوثقافي الخاص، وأيضا بحكم علاقته بالمشرق العربي.

منذ البداية كان سؤال الشعر المعاصر بالمغرب السؤال الشخصي لمحمد بنيس، مثلما هو سؤال جيل السبعينيات، الذي كانت لمحمد بنيس فيه جراءة طرح الأسئلة الصعبة والملحاحة، التي من شأنها فك «عقدة» هذا الشعر أو الزج بالشاعر«الشاب» حينذاك، في دائرة الشعراء «الملاعين» المتنكرين للنبوغ المغربي قديمه ومعاصره. ولم يكن هذا السؤال سؤالا شخصيا، إلا بالمعنى الذي يحتاج في التاريخ المغربي إلا من يحرر سؤالا قائما يحتاج إلى التنفيس من ضغط الالتزام الوطني والسياسي، المستعد دائما للتضحية بالشعري في سبيل ضمان استقرار بنياته. لكنه أيضا السؤال الذي كان في حاجة إلى التحرر من حالة الحدس والتحول إلى وضعية علمية

98) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص59.
99) المرجع نفسه، ص61.

تعمل مبضع المعرفة في تشريح أزمة هذا الشعر . إنه السياق الذي طبع التوقيع الشخصي لمحمد بنيس كشاعر اتجه بعد إنجاز ثلاثة أعمال شعرية إلى تهييء دراسة أكاديمية رصينة حول **ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب** (100)، وهي الدراسة التي أفاد الشاعر من نتائجها في توقيع بيان الكتابة الصادر بـ الثقافة الجديدة (1981)، المجلة التي كان محمد بنيس قد أطلقها لتكون مختبرا ثقافيا للمغرب الشعري المعاصر، المنفتح على أسئلة الثقافة العربية الحديثة كما مثلتها أنذاك مواقف أدونيس. وقد تقاطع كل ذلك مع الإصدار الشعري الرابع لمحمد بنيس **في اتجاه صوتك العمودي** الذي تواشج لديه مع تعميق سؤال «كيف أكتب القصيدة» بتفاعل مع استمرار السؤل «عن الذات وعن العالم» (101). وقد تواشج ذلك أيضا مع ترجمته لدراسة الخطيبي الاسم العربي الجريح(دار العودة 1980) مصاحبة بمقدمة ذاتية تحمل توقيع الشاعر. ولعلها محطات ثقافية، بالرغم من اختزال طراوتها وحيويتها وتفاصيلها المتواشجة مع غليان المرحلة وحساسيتها، كان لها دور بالغ الأهمية في بصم التوقيع الشخصي لمحمد بنيس بكثافة رمزية، ستبقى، بالرغم من اتضاح معالمها، باعتبارها تكثيفا لمبدأ وحدة كتابية ومعادلا لعملية وصف، منفتحة على مجهول الكتابة التي اقترن التنظير لها عند محمد بنيس في بيان الكتابة وتمجيد الماء بتسمية المحو وبالـ « المكان الوثني، بما هو المكان الشعري بامتياز(102)».

فالاسم الشخصي للشعراء الثلاثة، كما قال ميشال فوكو، « **يطوف نوعا ما على حدود** النصوص، يقطعها ويتبع أضلاعها، ويجسد طريقة وجودها (103)». مشكلا بذلك، مع كل شاعر على حدة، مبدأ وحدة كتابية، ذات طبيعة وصفية استعادية، ومنفتحة في آن، على مجهول الكتابة كمبدأ يقيم في المستقبل بقدر ما يتهيأ للكشف عن بعض ملامحه، في النص والتجربة، في الزمن الحاضر.

4. أدونيس وفضاء الجسد

يبدو لنا فضاء الجسد مكاناً ملائما لتحليل نصي لقصيدة «تحولات العاشق» في **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل** الذي أرشدنا أدونيس إلى أهميته التدشينية، في سياق الخروج من قصيدة النثر إلى ملحمية الكتابة. ولعل المداخل التأويلية التي فتحتها أمامنا قراءة المصاحبات النصية لكتاب التحولات، خاصة منها العنوان المركزي والعناوين الفرعية والتصديرات، ترشدنا إلى أهمية فضاء الجسد في تشييد المتخيل الشعري لهذا العمل. ورغم أهمية الخطاب الصوفي في بنائه، فإن رحابته كتجربة شعرية ضدية تتجه نحو تكثير الأصداء وأدوات الصوغ، التي تكشف من إيقاع حضور الذات الكاتبة في الخطاب.

100) الأعمال المقصودة هي : **ما قبل الكلام** (شعر) مطبعة النهضة، فاس، 1969.
شيء عن الاضطهاد والفرح (شعر) منشورات أ .و .ط .م 1972.
ـ **وجه متوهج عبر امتداد الزمن** (شعر) مطبعة النهضة، فاس، 1974.
101) محمد بنيس، مقدمة **الأعمال الشعرية** (حياة في القصيدة) مصدر سابق، ص19.
102) **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص 28.
103) ماالمؤلف، مجلة **الفكر العربي المعاصر**، مرجع سابق، ص118.

إن قراءتنا لفضاء الجسد في قصيدة تحولات العاشق تستهدي بفرضية محمد بنيس المتعلقة بمواجهة الشعر المعاصر للموت «بعد أن اختفى الله عن الشاعر والعالم العربي»[104]. مواجهة تمت من داخل إعادة بناء هذا الشعر لعناصر الطبيعة في نسج إيقاعه الشخصي.

إن التحليل، في ضوء هذه الفرضية، يجعل من مدخل «فضاء الجسد» تفريعا لـ «فضاء الموت كرحم تعيد فيه التجربة الشعرية على الدوام مساءلة العالم فيما تعيد مساءلة ذاتها، انطلوجيا واجتماعيا- تاريخيا[105]». وبهذا يكون التحليل توسيعا لمكان قرائي يعود لمحمد بنيس فضل فتحه وإضاءته .وإذا كان محمد بنيس يرى في عنصر النار أداة أساسية في بناء إيقاع مواجهة الموت عند أدونيس، فإننا نشعر بضرورة الإنصات إلى العناصر الأخرى التي تبني إيقاعه ومتخيل شعره. وستقدم لنا قصيدة تحولات العاشق نموذجا لتواشج العناصر التي تسمي من خلالها الذات الكاتبة زمنها ومواجهتها للموت . فأدونيس، كتوقيع شخصي مستعار يستدعي عمقا أسطوريا مشدودا إلى بلاد الرافدين وسوريا ومنفتحا على بلاد الإغريق، يمثل مرادفا للإله تموز، الذي يعني في السومرية الابن الحقيقي للمياه العميقة[106]. ولعل عنصر الماء الذي ينسج، في تضافر مع رمزية الحب، العمق الأسطوري لأدونيس، الاسم الذي اختاره الشاعر توقيعا شخصيا، يجعلنا نفترض تسرب هذا العنصر إلى شعر أدونيس، ومساهمته من ثمة إلى جانب عناصر الطبيعة الأخرى، وخاصة النار، في بناء إيقاع الجسد لمواجهة الموت .ويسعفنا **كتاب التحولات والهجرة في أقاليم النهار والليل** بنصوص كثيرة تنطلق من تواشج عنصري النار والماء في بناء متخيل شعري مختلف، لأنه متخيل مضاد للشعرية البيانية ومواجه لما تسرب من قيمها إلى حداثة الشعر المعاصر . ولعل المقطع التالي من قصيدة **شجرة النهار والليل** يكشف عن حضور عنصر الماء في بناء متخيل **كتاب التحولات**:

ثمّ، إذ تسْقط الينابيعُ في صَدْري،
وتُرخي أزْرارهَا وتنامُ
أوقظُ الماءَ والمرايَا، وأجْلُو
مثْلَهَا، صفحةَ الرُّؤَى، وأنام»[107].

إن علاقة التماثل التي تؤكدها بنية العطف بين دال الماء ودال المرايا في هذا المقطع، تشي بالخلفية الأسطورية التي تبني جانبا من رمزية الماء في تجربة أدونيس . وإذا كانت هذه الخلفية تقترن بأسطورة نرسيس في إحالتها على الافتتان بالجمال الذاتي والحب المستحيل، فإنها تغتني، في سياق التجربة الشعرية لأدونيس، بإحالتها على المعرفة الذاتية والرؤى الإشراقية، حيث تمتزج أحلام اليقظة بالتخيلات والاستيهامات، وحيث تشف الأنا الشعرية لتعلن عن اتحادها

104) الشعر المعاصر، ص219.
105) المرجع نفسه، ص212.
106) **أدونيس أو تموز**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، مرجع سابق، ص :.19 .
107) أدونيس، **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، مرجع سابق، ص 437.

بعنصر الماء اتحاد ولادة وعشق وأخوة. وهذا ما تكشف عنه قصيدة «شجرة الشرق» في المقطع التالي :

صرتُ أنَا والماءَ عاشقيْن :
أولَدُ باسْم الماءْ
يُولد فيَّ الماءْ
صرتُ أنا والماءَ توأمَيْن [108].

إن عنصر الماء لا يأخذ في هذه التجربة الشعرية وضعية دال إيقاعي إلا بتضافر مع عنصر النار باعتباره دالا إيقاعيا مهيمنا، انجذبت الذات الكاتبة إلى قوته الرمزية في بناء متخيلها الشعري منذ راهنت على المغامرة، وعلى نار المعرفة في إضاءة ذلك العالم الذي يظل أبدا في حاجة إلى كشف [109]. إن اختطاف دال النار من عمقه الرمزي والأسطوري، والزج به في بناء المتخيل الشعري مثل دائما بالنسبة لأدونيس منعقدا لدلالات الرفض والمحو والتحول والصيرورة. دلالات تتواشج في بناء مكان وثني يعلي من قامة الإنسان، الذي يواجه الموت، بعيدا عن عناية الإله أو مباركة الشيطان [110]. ولعل تواشج هذه الدلالات، هو ما كان يدفع أدونيس غالبا إلى المؤالفة بين عنصر النار والماء بمختلف تواورداتهما، في توقيع تجربة شخصية، لها خاصية مواجهة الموت، بمختلف تواورداته الحضارية والوجودية. وهاهي المؤالفة بين العنصرين تظهر بوضوح في هذا المقطع من كتاب التحولات :

عائلةٌ من ورَق الأشجَارْ
تجلسُ قربَ النّبعْ
تجْرح أرضَ الدمْعْ
تقرأ للمَاء كتابَ النّار [111].

تأخذ المؤالفة بين العنصرين من حدث الكتابة خلفية .لذلك يقترن، في هذا المقطع، دال الماء بفعل القراءة فيما يقترن دال النار بفعل الكتابة . والجدل القائم بين الفعلين هو ما يجعل من الماء والنار عنصرين متواشجين في بناء « الإشارة » التي تنهض في هذه القصيدة بوظيفة دال عنواني :

مزجتُ بين النّار والثّلُوجْ -
لنْ تفهَم النيرانُ غَاباتي ولاَ الثّلوجْ
وسوْفَ أبقَى غامضاً أليفاً
أسكنُ في الأزهَار والحجَارَةْ

108) المرجع نفسه، ص 439.
109) **زمن الشعر**، مرجع سابق، ص
110) **الأعمال الشعرية**، المرجع نفسه، ص 288.
111) **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، المرجع نفسه، ص 424.

أغيبُ
أسْتقصي
أرَى
أمُوجْ
كَالضّوء بينْ السّحْر والإشَارة (112).

يطفح هذا النص بمعجم إشراقي يتمحور حول متخيل الكتابة . والذات الكاتبة تبني هذا المتخيل انطلاقا من «المزج » بين الماء والنار . ولذلك فهي تحرص على تأثيث النص بمختلف تواراداتهما المعجمية التي تجعل منه، في سياقها الاستعاري الموسع، ناهضا بوظيفة واصفة للغة الشعرية، أو بوظيفة القصيدة-البيان . إن المزج بين النار والماء هو شعريا انحياز «للغموض الأليف »، أو الغموض الشفاف . هكذا يكون دال «الأزهار » أحد تواردات «الماء» رمزا للألفة والشفافية، فيما يكون دال «الحجارة »، أحد تواردات «النار»رمزا للغموض والباطنية. ولعل فعلي «أموجُ» و«أغيب» يمثلان أحد تواردات هذه الاستعارة النصية التي تبني، من خلال دالي الماء والنار، متخيل الكتابة في كتاب التحولات .ويكون فعل السكن (أسكن في الأزهار والحجارة) اختيارا لفعل الكتابة كمحل لإقامة شعرية وجودية، عبرها تسمي الذات الكاتبة زمنها فيما هي تواجه الموت، مراهنة على فضاء الجسد في بناء هذه المواجهة ومنحها وضعية التجربة الشخصية.

نتجه الآن إلى تحليل قصيدة «تحولات العاشق » من مكان «فضاء الجسد » باعتباره فضاء مواجهة وإعادة بناءٍ للعناصر، انطلاقا من محورين ينهضان بدور أساس في بناء الدلالية .

1.4 . الجسد والكتابة

ينهض الجسد في شعر أدونيس بوضعية دال إيقاعي يمثل أحد الإبدالات الأساس في الشعر المعاصر والكتابة، في سعيهما نحو استرداد الهامشي والمقموع والمراهنة على إعادة بنائه في التجربة الشعرية، بكيفية تقطع مع النزعة النزارية التي لم تتجاوز إطار سجل الغزل واكتفت بمنحه بعدا نضاليا، من خلال صورة ومعجم جديدين، وكذلك من خلال رفد الغنائية بنفس سردي يمكن أن نعود بأصوله العربية البعيدة إلى عمر بن أبي ربيعة في الشعر القديم. إن الجسدية لدى أدونيس تتجه نحو أن تكون حسية تعيد الاعتبار للذة والغبطة والشهوة دون أن تفتقر إلى العمق الصوفي، الذي يحولها إلى تجربة باطنية وجودية متعدد الأصداء والإيحاءات وأشكال الصوغ البنائي، حيث تناوب بين الصيغة الغنائية والسردية والحوارية، وبين الخطاب الصوفي والوجودي والأسطوري والعجائبي في بناء شعرية جسدية خاصة، تتجاوب في خصوصيتها مع دلالة الاستشهادين المصدرين لقصيدة تحولات العاشق . فإذا كانت «اليد الثانية» تتجه في التصدير الأول نحو الخطاب القرآني متمثلا في الآية (هن لباس لكم وأنتم لباس لهن) ، وتتجه

112) المرجع نفسه، ص440.

في التصدير الثاني نحو الخطاب الصوفي متجسدا في مقولة (الجسد قبة الروح) القديس غريغوار، فإنها تجعل من الخطابين معا ذلك الكلام الشعائري الفاتح للشهية[113]، وهي في حالة أدونيس في قصيدة «تحولات العاشق»، شهية مزدوجة : شهية للجسد وشهية لكتابته.

لهذا نجد لجسدية أدونيس صلة وطيدة بتيمة الكتابة . وإذا كنا قد جعلنا الآن هذه الصلة موضوع تأمل، فذلك لأن قصيدة «تحولات العاشق» تعد من النصوص الأدونيسية التي راهنت على الكتابة كاستعارة موسعة لإعادة بناء تجربة الحب الساعي إلى أن يكون حسيا في صوفيته وصوفيا في جسديته .فالكتابة في هذا النص ليست فقط أفقا شعريا يترجم إبدالا حداثيا، بل هي أيضا استعارة نصية تنسج جانبا من متخيل الحب بجعله كتابة أخرى، لها أدواتها وتوارداتها المعجمية والتصويرية والإيقاعية .ولعل نواة هذه الاستعارة تتحقق في النداء التالي :

أيتها المرأةُ المكتُوبة بقلَم العَاشق
سيرى حيْثُ تشَائين بيْنَ أطْرافي
قفي وتكلّمي :
ينشقّ جسَدي وتخرجُ كُنوزي [114].

غير خاف، في هذا المقطع، الإيحاء الجنسي لدال القلم الذي يجعل من الكتابة حالة إيروتيكية، يقع فيها تناكح بين القلم، رمز الذكورة، وبين المرأة (اللوح / الورقة)رمز الخصوبة، ويكون ، كما قال ابن عربي «ما أودع في اللوح من الأثر مثل الماء الدافق الحاصل في رحم الأنثى، وما ظهر من تلك المعاني المودعة في تلك الحروف الجرمية بمنزلة الأرواح المودعة في أجسامهم[115]». إن كلام ابن عربي الذي يقف خلفية أساسية، في تخلق صورة «المرأة المكتوبة بقلم العاشق»، وفي تشكل القلم كدال إيقاعي، يهيئ لنا مفتاح فهم الصلة في شعر أدونيس بين الكتابة والجسد، وكيف تحول هذا الأخير إلى استعارة كتابية إيروتيكية وجهت تصور الشاعر للأنثى . لذلك فهو يخاطبها :

كنتُ عالقاً بأبْراج الحُلْم
أرسُم حولْها أشكَالي
أبتكرُ أسراراً أملأُ بها ثقوبَ الأيّام،
نقشتُ على أعضائك جمْر أعْضَائي
كتبتك على شفَتي وأصَابعي
حفرتُك على جبيني ونوّعت الحرْفَ والتهجيةَ وأكْثرتُ
القراءَات[116].

113) **الاسم العربي الجريح**، مرجع سابق، ص117 .
114) **الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص514 .
115) ابن عربي : **الفتوحات المكية**، الجزء الأول، دار الفكر، بدون تاريخ، ص 139 .
116) **الأعمال الشعرية**، مرجع سابق، ص15 .

تتجه الكتابة، باعتبارها استعارة إيروتيكية في هذا المتخيل، نحو أن تكون كتابة بالجسد وفي الجسد وعلى الجسد [117]. لذلك نجد المعجم الشعري ينظم انتشاره النصي في هذا المقطع، عبر تقاطع محورين: محور الجسد (أعضائي، شفتي، أصابعي، جبيني) ومحور الكتابة بمختلف توارداته المعجمية (أرسم، أبتكر، نقشت، كتبت، حفرت، التهجية، القراءات). ويظهر أن الاستعارة النصية، التي تصل من خلال الذات الكاتبة إيقاعيا وتخييليا بين المحورين، هي ما تجعل الكتابة فعلا إيروتيكيا له الرسم والنقش والحفر. وهي أفعال إيقاعية (كتابية-جنسية) تستحضر (قلم العاشق) باعتباره الدال الإيقاعي المركزي المنظم لانتشارها النصي ولإيحاءاتها الجنسية. ولن يفوتنا الانتباه في هذا المقطع إلى فعل المواجهة الذي تبنيه الذات الكاتبة، من خلال دال الحلم (كنت عالقا بأبراج الحلم) ودال الرسم (أرسم حولها أشكالي)، ثم دال الابتكار (ابتكر أسرارا أملأ بها ثقوب العالم). إن عبارة (ثقوب العالم) تعيدنا إلى فكرة «اختفاء الله» عن العالم المعاصر، والتي جعلت مواجهة الموت في الشعر المعاصر فعلا تراجيديا، تستهدي الذات الكاتبة في بنائه، بالكتابة بالجسد وفي الجسد وعليه، عبر إعادة بناء عناصر الطبيعة. لذلك نجد عنصر النار حاضرا في صياغة هذه المواجهة وفي بناء المتخيل الشعري من خلال دال الجمر (نقشت على أعضائك جمر أعضائي) المتفاعل استعاريا مع دال النقش ودال الأعضاء بما يهيئ حالة جنسية تحيل على كتابة أخرى:

عمّقي فوّهَةَ الصّدْر صيري متاهةً واحْضُنيني
يكُون لي تاريخٌ من الرّعْد
سهولٌ يحرثها الرّحيل
جزيرةٌ من مَحَابر الجسَد
أصلُ أطرافَها بمْوتي وأسكُن في أوائل الحُروف [118].

مع هذا المقطع تكون الأنثى المخاطبة حضنا ومتاهة. وتأتي أفعال الحرث والوصل والسكن لتؤكد البعد الأيروتيكي لمجاز الكتابة، فيما هي تتكثف حول دال المحبرة، الذي جاء بصيغة الجمع مقرونا بدال الجسد (محابر الجسد) وموصولا بدال الجزيرة. وإذا كانت هذه الدوال تشترك في صفة الاستدارة، كصفة جنسية، لأن كل ما هو دائري يستدعي اللمس بتعبير باشلار [119]، فإن صلتها بدوال السكن والموت والحروف (أصل أطرافها بموتي وأسكن في أوائل الحروف) تجعل منها وحدات معجمية، تساهم في نسج إيقاع مواجهة الموت، بما هو إيقاع يبني نسقيته عبر استعارة جسدية مشعشعة، استعارة تورط الكتابة ذاتها في مبدئها التخييلي، فتجعل منها امتدادا وضلالا لإيروتيكية الجسد:

---

117) خالد بلقاسم: **أدونيس والخطاب الصوفي**، دار توبقال، الطبعة الأولى 2000، ص177.
118) الأعمال الشعرية، مرجع سابق، ص523.
119) Gaston Bachelard, **La poétique de l'espace**, p u f, 1980, P 211

نتحاورُ بالأرْجُل
بحبْر المسَامّ وكلمَاتها
ونلهُو في ممراتها المقنّعة
فجأة تجيءُ الحمَم وتُومئ الصَّاعقَة
نستيقظُ ويجْري كلانَا وراءَ رأسه
في حَنين السكّن والإقامة وأمْواج الرّكضْ
وراءَ الوطَن الآخر
الضّائع الدائم ... [120].

إن حوار «الأرجل» و«حبر المسام وكلماتها» يكشف في هذا المقطع تلك الشبقية الخاصة المتجسدنة في جدل الجسد والكتابة. وبذلك تكون الكتابة بالجسد جزءا صميميا من النسيج الداخلي لاستعارة نصية تستعير (حبرها) من المسام. ويكون مجيء الحمم، في سياق ذلك، استنفارا لدال النار بكل لهبه المستدعي لما يسميه باشلار بعقدة أومبيدوقليس[121]، من حيث إحالته على لحظة يتوحد داخلها الحب بالموت والنار. ولهذا تمد قصيدة «تحولات العاشق» جذورها في اللاوعي الثقافي لتؤسس، في تضافر مع عناصر الطبيعة الأخرى، وحدتها الداخلية [122] فيما هي تكتب إيقاع مواجهة الموت :

اتْركنني أضربُ الحياةَ ولا يمسكُ بي الجُرح
لماذا تستْعجلْن موْتي أيتها الصّديقات ؟
أتْركْنني
أسمعُ في ذاكرتي أجراساً أكتشفُ أنّها أرحامٌ وأطفال
أسمعْ في الأجْراس الأرضُ الثانية
حيث تصيرُ الشمسُ خضراءَ بالماء بيضاءَ بالجسَد
أتْركْنَني
أرَى أوراقي ترْشح نرجساً وجَداول
أرَى الماء يصيرُ كتاباً والكتَاب أفلاكاً وشَواطئْ
تنقصُني أرضٌ ثانية لأضيفَ إلَى لغتي كلمَات جديدة
ينقصُني

120) الأعمال الشعرية، المرجع نفسه، ص536.
121) يقدم غاستون باشلار، في تحليله لأحلام اليقظة المتصلة بالنار، ما يحدد به هذه العقدة، فيقول : «حلم اليقظة هذا، الخاص جدا، والذي يملك قوة تعميمية، يكشف عن عقدة يتحدد داخلها حب النار وخشيتها، غريزة الحياة وغريزة الموت، عقدة يمكن تسميتها اختصار بعقدة أومبيدوقليس».
- Gaston Bachelard, **La psychanalyse du feu**, Folio Essais, 1995, P : 39
122) يعتبر باشلار أن العمل الشعري، لا يأخذ وحدته إلا انطلاقا من عقدة معينة، وفي حالة خلوه منها، يكون منقطعا عما يسميه باللاوعي. المرجع نفسه، ص 42 و 43.

الموت
اتْركْنَني
أرَى جسداً يتقاطرُ أصدافاً أصدافاً
دَعتْني صدَفة قرأتْ شعْرَها عليَّ
قرأتْ أيضا صفحَات من كتَاب تكتبه سمّتْه « غرفةُ
الصدفة[123]».

بين تركيب (أضرب الحياة) وتركيب (لا يمسك بي الجرح) يتدفق الماء ليضاعف الأصداء والوشوشات المنبعثة من مجاز الجسد الذي يكتب متخيل مواجهة الموت، فيما هو يعيد بناء العناصر. متخيل يستدعي ما تسميه الذات الكاتبة -وهي ذات عاشقة- بـ (الأرض الثانية) المتصلة في النص بتحولات صوفية تزاوج بين عنصر النار والماء في كتابة جسدية توحد بين الخضرة والبياض (حيث تصير الشمس خضراء بالماء بيضاء بالجسد)، بما يهيئ الطبيعة والجسد، باعتبارهما رمزان للخصوبة، لنسج دانتيلا كتاب آخر (أرى الماء يصير كتابا والكتاب أفلاكا وشواطئ) يؤنث الفضاء وأشياءه، لأن الذات العاشقة تستهدي في كتابته بمقولة «كل ما لا يؤنث لا يعول عليه» لابن عربي[124]، موحدة بذلك، بماء الشبق وناره، بين العوالم الممتدة والأشياء المتناهية الصغر، فتصل المدينة بالجسد[125]، والأفلاك، الأرض، السهول، والشواطئ بالصدفة، كشيء صغير وكمجاز يكثف من شبقية الخطاب، بإحالته على العضو التناسلي للمرأة (غرفة الصدفة)[126] وبهذا تكون الصدفة، ضمن هذا الجدل الفني، منعقدا لتداعيات شعرية، تجعل منها الفرج والكتاب (الكتاب، المسمى « غرفة الصدفة »)والمسكن المشدود إلى الداخل، والمنفتح عبر فرجة ضيقة على الفضاء الخارجي، حيث (تتلألأ المقاصير) ، وتتكثف الذاكرة واصلة، من خلال تكثف الزمن النفسي، الماضي بالحاضر، الذات بالآخر والبيت بالأرض:

تذْكُرين
بيتَنَا واقفٌ على حدَة في نَسيج الزّيتون والنّبع يرقُد
حوْله صغيراً كالبؤبؤْ
تذْكُرين

123) **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، مرجع سابق، ص532.
124) **أدونيس والخطاب الصوفي**، مرجع سابق، ص174.
125) «وصلت
جسدك مدينة
طلع منه الخدم صفوفا تحت مغاور العنق
وقوس الأهداب
وانطلقت البشائر بقدومي ... ».
ـ **الأعمال الشعرية**، المجلد الأول، المرجع نفسه، ص 522.
126) أنظر فصل (La coquille) في كتاب :
- Gaston Bachelard, **La poétique de l'espace**, P.U.F 7eme edi, 1980, P 112 et 113

الخشبَ يرفرفُ كالفَراشَات
واللَيلَ أولَ الأرض [127].

ولعل صورة (النبع) الراقد حول البيت «صغيرا كالبؤبؤ»، إذ تواصل توظيف عنصر الماء في بناء تواشج حميمي بين الجسد وفضائه الطبيعي المذوت، فإنها، بذات الوقت، ترشح بظلال إيروتيكية، تجعل (النبع) متواشجا دلاليا مع دال الصدفة ودال البؤبؤ بما هي دوال إيقاعية، تبني في تضافر مع عنصر الماء والنار، وباستحضار دوال إيقاعية أخرى، متخيلا شعريا شبقيا يراهن على الجسد ككتابة وعلى الكتابة كجسد، في بناء ما تواجه به الذات الموت. ولنا في العنصر الموالي ما نواصل به الكشف عن آليات هذه المواجهة، بصيغة تواصل الربط بين المتخيل الشعري ووظائف خطاب التصدير ، كأحد عناصر المصاحب النصي.

2.4 . الجسد واللباس

يرشدنا التصدير القرآني، في قصيدة تحولات العاشق، إلى أهمية دال «اللباس» في نسج متخيل (لباس) العشق.

وإذا كانت الآية القرآنية «هنّ لباسٌ لكُمْ وأنتُمْ لباسٌ لهُنّ» تشتغل باعتبارها ذلك «الكلامَ الشعّائري الفاتحَ للشهية » بتعبير الخطيبي، فإنها تضيء لنا، بذات الوقت، ذلك الحلول الجسدي الصوفي القائم بين جسد الرجل والمرأة والمعبر عنه استعاريا بدال اللباس. إنه الحلول المستعاد بصيغة شبقية في المقطع التالي :

بيْنَ الزّغَب أنصبُ خيَامي
أختلجُ
أهيّئ عُدّة السّفر
كلّ خلْجَة بلادٌ والطرقُ مضيئةٌ كأحْشَائي
ننْحني نتوتّر نتقابلُ نتقاطَع نتحَاذَى
(أنا لباسٌ لكَ وأنت لباسٌ لي)
تتخمّر العضَلَةُ
وتأخذُ البشرةُ لوْنَ البنفْسَج وطعْمَ البحْر
حيثُ تومئ اللجةُ وتُبحر أطرافنا
نسْمَع أنينَ السّرائر
نلمَحُ عروقَنا تتزيّا بالموْت
نتقوسُ ونكبُر

127) **الأعمال الشعرية**، المرجع نفسه، ص522.

آه الماءُ المخلصُ الحبّ
لماذا التعبُ الراحةُ يا نسيجاً أكثَر تلاصُقا منَ الماء يا حُبّ ؟ [128].

تتكثف الدوال البانية للمتخيل الشعري الشبقي في هذا المقطع . وهي تتوتر بين الإقامة (أنصب خيامي) والسفر (أهيئ عدة السفر). ومجال هذه الحركة يبقى هو الجسد الذي يأخذ كل أبعاد الأرض (كل خلجة بلاد والطرق مضيئة كأحشائي). ثم تتدفق هذه الحركة مكثفة زمنا نفسيا إيروتيكيا، تصوغه الذات العاشقة من خلال تواتر الأفعال التالية (ننحني نتوتر نتقابل نتقاطع نتحاذى). ولعل اندغام الذات العاشقة مع موضوع عشقها، بصيغة يختفي معها التناقض القائم بين الذات والموضوع، ينسجم مع تملك الذات الكاتبة لآية التصدير بتحويلها من صيغة جمع الغيبة إلى صيغة المفرد المتكلم والمخاطب(أنا لباس لك وأنت لباس لي). ويكون الجسد العاشق لباسا يوحد بين العاشقين في ذات واحدة وجسد واحد ضمن تجربة حدودية، تأخذ فيها لحظة العشق كل ديمومة الموت (نلمح عروقنا تتزيا بالموت). ويأتي الماء، في نهاية المقطع، ليتبادل الإضاءة مع دال «الحب» من خلال لعبة الترادف(آه الماء المخلص الحب)، ليكشف في البيت الأخير من المقطع، عما يدعم استعارة اللباس البانية لدلالية العشق في النص، من خلال استحضار دال النسيج الواصل بين عنصر الماء ودال الحب (لماذا التعب الراحة يا نسيجا أكثر تلاصقا من الماء يا حب؟).

لعل الصيغة الحوارية هي أحد أشكال الصوغ التي يلتجئ إليها البناء النصي في «تحولات العاشق». وهي تتناوب مع الصيغة الغنائية والملحمية في نسج فضاء الجسد في هذه التجربة الشعرية . وهاهو الحوار في هذا المقطع يبني وجها من وجوه الاستعارة النصية المتمثلة في الجسد كلباس :

ـ بيْني وبينَك حجابٌ ولَنْ تريني
أنى لكَ المفاتحة والكشْف ؟
وقعَ في قلبكَ الموتُ فاستنيري بالموت
ومنْ أين تخْرقين العَادة ؟
تَخْبطين ، تخلطين ..
أحْوالي لم تَستحكمْ فيك ..
ـ أنا قرارُك
طبختُكَ شمْسي
لبستُك خاتماً ختمتُ به علَى الدّهْر
أحْصره، أبْقَى طليقة
اخلَع زينَتي علَيْك

128) **الأعمال الشعرية**، المرجع نفسه، ص 523 و 524.

تلبسُني وألبَسُك ... [129].

إذا كان التوتر الذي أفصح عنه المقطع السابق، بين فعل الإقامة والسفر، يستمر في بناء حيوية التجربة الشعرية فإن الذات الكاتبة تحوله، في هذا المقطع، إلى توتر بين الحجاب والرؤية .ويكون الجسد هو مدارهذا التوتر الذي يجعل منه المعجم والحساسية الصوفيين توتر من ينشد الحلول في جسد الآخر، بعد تجربة حدودية تواجه الموت عبر الإقامة الحرة فيه (وقع في قلبك الموت فاستنيري بالموت).

ثم يأتي صوت الأنثى ليعلن مخاطبا العاشق (أنا قرارك)، فيكون التوتر قد انتهى إلى قرار . ويكون لعنصر النار المقترن بالأنثى(طبختك شمسي) ما يهيىء للعاشق هذا الحال المستحكم فيه . وهنا تشع من جديد استعارة اللباس، لتجد في الجسد خاتما وزينة ولباسا. وبذلك تواصل الذات الكاتبة، وهذه المرة من خلال صوت الأنثى، تملك التصدير القرآني عبر وصله بشعرية جسدية تنحرف بالجنس عن غاية الإنجاب، وتحوله كالشعر ذاته، إلى تجربة لازمة تجد غايتها في غبطتها الخاصة، التي تمنح الذات ما به تواجه الموت. لقد أخذ تملك التصدير في هذا المقطع الشعري هيئة نوعية من خلال انتقاله من الصيغة الاسمية في المقطع السابق (أنا لباس لك وأنت لباس لي) إلى صيغة فعلية (تلبسني وألبسك) تؤكد حيوية الذات في بناء الدينامية النصية.

وهاهو الحوار يتواصل بما يؤكد استمرار هذه الحيوية المنعقدة حول استعارة اللباس :

« - ماذا أعْدَدْت لي هديةَ أخيرَة ؟
« - قميصي الذي لفّنا يوْمَ تزوّجْنَا .
وسأنزلُ معَك
إلَى القبْر لأهوّن
عليْكَ موتَ الحب،
أمزجك بمائي للمَوْت وأسقيك للموت
أعطيك مُلكي: القبر ومجانيةَ الموت [130]» .

إن «القميص» الذي لف العاشقين يوم الزواج، لا يمكن أن يكون في هذا السياق إلا قميص الجسد، ولعله ذات القميص الذي يعد به العاشق عشيقته « هدية أخيرة » ساعة الموت. لذلك فهو عندما يعدها بالنزول معها إلى القبر، ليهون عليها «موت الحب »، فإنما يعول في ذلك النزول على الجسد قميصا يلفهما لحظة الموت بعد أن لفهما في الحياة . ويكون لعنصر الماء، بعد عنصر النار في المقطع السابق، ما به تتهيأ للجسد فعل مواجهة الموت، عبر الإقامة الحرة فيه، وبذلك يكون القبر لباساً آخر يحضن الجسد العاشق بما يؤكد قوة لحظة العشق،

129) **الأعمال الشعرية**، المرجع نفسه، ص537.

130) **الأعمال الشعرية**، المرجع نفسه، ص 530.

ويمنحها صفة الديمومة بعد اتحاد الجسد بالعناصر.

لعل التحليل النصي لمقاطع مختارة من قصيدة تحولات العاشق، أثبت ملاءمة قراءة فضاء الجسد في القصيدة، في ضوء فرضية محمد بنيس المتعلقة بمواجهة الشعر المعاصر للموت. وقد رأينا كيف تبني القصيدة دلالية المواجهة، من خلال مراهنة الذات الكاتبة على إعادة بناء العناصر (النار والماء) في النص، ضمن صيغ شعرية تتراوح بين الصيغة الغنائية والملحمية والحوارية. وقد توقفنا على وظيفة التملك والتحويل التي تمارسها الذات الكاتبة، من خلال لعبة البناء النصي نفسها، على التصدير، خاصة ذلك المتصل باستعارة الجسد كلباس.

5. محمود درويش وفضاء الذاكرة

اهتدينا في تحليلنا للجهاز العنواني، في أعمال محمود درويش، إلى صلة هذا الجهاز بما تبنيه الذات الكاتبة نصيا، من متخيل شعري يعيد بناء القصة الفلسطينية، بما هي مأساة تحاور كل مشاهد الطرد والقتل والتآمر الدينية والتاريخية والرمزية. مشاهد يكون معها العذاب الفلسطيني امتدادا لقصة المأساة الأصلية التي تجعل من الأسطورة والتاريخ مكانين منفتحين على حوار دائم، يكون الشعري فيه هو موجه قانونه نحو التحويل. ولا تبني الذات الكاتبة هذا الحوار، في النص، إلا عبر إعادة بناء عنصر التراب بكل تورارداته المعجمية، وفي تضايف مع عناصر الطبيعة الأخرى. ولعله البناء الذي يجعل من قصيدة محمود درويش قصيدة مشدودة إلى الأرض بما هي رحم (مسكن) لتخلق التجربة الشعرية، وبناء دلالية مواجهة الموت، كدلالية توحد بين متن الشعر المعاصر فيما هي تكون موشومة بفردية الذات الكاتبة[131].

تبني دلالية المواجهة في **لماذا تركت الحصان وحيدا**، من خلال إعادة بناء فضاء الذاكرة. وإذا كان هذا العمل يخلو من خطاب التصدير، فإنه يحتفي بالمقابل بخطاب الإهداء وبالتعليق الغيري المثبت على ظهر الغلاف تحت عنوان «هذا الكتاب».

1.5. الإهداء والتعليق

يتقدم الإهداء، الذي يأتي بعد العنوان والفهرس، في صيغة خطاب ذاتي موجه من قبل الشاعر:

إلى ذكرى الغَائبين :
جدّي : حسين
جدّتي : آمنة
وأبي : سليم
وإلى الحاضرة :
حُورية ، أمي

131) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص212.

أما خطاب التعليق، الذي يحمل توقيع الناقد السوري صبحي حديدي، فيأخذ هيأة خطاب نقـدي مكثف، يرى في **لماذا تركت الحصـان وحيـدا**، كما في «معظم المجموعات والقصائد الجديدة» للشاعر، عملا يفي فيه محمود درويش بشروط تعاقد ثنائي شاق بقدر ما هو خلاق :

1ـ تعاقد مع مشروع شعري فذ يتطور على نحو مدهش منذ أكثر من عقدين (...).

2ـ تعاقد مع قارئ عنيد عريض، واع ومرهف ومتطلب، يتماهى بقوة مع برهة السكون الدرويشية تلك لأنه يجد فيها ملاذا (في المشهد الشعري العربي الراهن المأزوم) وإدمانا وإشباعا، فيتشبث بها ويستدخلها في وعيه الشعري كخاتمة قصوى مشتهاة لهذا المشروع الشعري القلق أبدا.

ورغم الطابع التقريظي لهذا التعليق، فإنه لن يتأخر في وضع اليد على ماله اعتبار :

«في هذه المجموعة يذهب محمود درويش نحو السيرة : سيرة المكان حين تحتويه الجغرافيا لكي ينبسط فيه التاريخ ، وسيرة مواقع المكان حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح ...».

ينضبط هذا التعليق لتحديد موضوعاتي وآخر خطابي. وهو إذ يحدد السيرة كموضوع يصل الشعر بسيرة المكان والجسد والروح فإنه يشير، في آن، إلى الصيغة الملحمية التي تنكتب وعبرها هذه السيرة، التي تصوغ ما عبر عنه إدوارد سعيد بـ «تلاحم عسير للشعر وللذاكرة الجمعية، ولضغط كل منهما على الآخر[132]».

تذهب هذه المصاحبات النصية وغيرها إلى التنصيص على أهمية فضاء الذاكرة، الذي تتجه الذات الكاتبة إلى بنائه في النص، حتى تنفرد بمواجهتها الشخصية للموت، فيما هي تستنفر عناصر الطبيعة، وعلى رأسها التراب، لتمنح هذه المواجهة جذرا في اللاوعي الثقافي الإنساني.

2.5. فضاء الذاكرة والكتابة

يستدعي بناء فضاء الذاكرة أولا الوعي بسؤال الكتابة ووظيفتها وعلاقتها بالأبعاد الثلاثة للزمن : الماضي، الحاضر والمستقبل. ويقدم لنا المقطع التالي من قصيدة « قال المسافر للمسافر : لن نعود كما » نموذجا شعريا ملائما لإضاءة هذا السؤال :

ـ وفي الصَّحْراء قال الغيبُ لي :
أكْتُبْ !
فقلتُ : علَى السّرابِ كتابةٌ أخْرَى
فقالَ : أكتُبْ ليخضرَّ السّرابُ
فقلتُ : ينقصُني الغيابُ
وقلتُ : لمْ أتعلّم الكلمات بعْدُ

132) استشهاد ورد في ختام الخطاب التعيلقي لصبحي حديدي، المثبت على ظهر غلاف الديوان.

فقالَ لي : أكتُبْ لتعرفَها
وتعرفَ أينَ كنتَ ، وأينْ أنتَ
وكيفَ جئتَ ، ومنْ تكونُ غَداً ،
ضع اسْمك في يدي واكتُبْ
لتعرفَ منْ أنا ، واَذْهَبْ غماماً
في الـمَدى ..
فكتبتُ : منْ يكتُب حكايتَه يَرِثْ
أرضَ الكَلام ، ويملك المعْنى تمامًا [133]!

ينبني، هنا، سؤال الكتابة من خلال تداخل نصي مع سورة «إقرأ». فالذات الكاتبة تتجه في النص، نحو تملك الأمر الإلهي بالقراءة، وتحويله إلى أمر بالكتابة. وتكون «الصحراء» هي فضاء تشكل هذا الأمر المنسوب في النص إلى «الغيب» كذات متعالية. وإذ يحاور المقطع سورة «إقرأ»، فإنه يجعل أيضا من الرواية الدينية المرتبط بها نصا غائبا، يظهر أثره في النص الجديد، في لعبة الحوار بأطرافها التواصلية المتراوحة تلفظيا بين ضمير الغيبة (قال) وضمير المتكلم (قلت). ويكون مدار الحوار هو مفهوم الكتابة ووظيفتها الفلسفية والوجودية. وإذ يأمر (الغيب) الذات الشاعرة بالكتابة، فإنها ترد بأن «على السراب كتابة أخرى» مؤكدة بذلك بأن الكتابة لا تكون إلا مع كتابة وضد أخرى. لذلك يأتي الرد «أكتب ليخضر السراب». فدعوة الكتابة التي يتم بناؤها في النص، تتجه نحو أن تكون كتابة ضد السراب، بما هو مرادف لخطابات العقم والزيف والأوهام في الإيديولوجية الصهيونية والخطاب العربي السائد الموازي لها.

إن الكتابة الضدية تنطلق من أسبقية الكتابة ذاتها، بما هي إعادة اكتشاف وتشكيل للذات والكلمات والأشياء في النص. لذلك عندما يقول الشاعر (لم أتعلم الكلمات بعد) يأتيه الرد (اكتب لتعرفها / وتعرف أين كنت، وأين أنت /وكيف جئت، ومن تكون غدا). وبهذا تكون الكتابة منعقدا لأسئلة وجودية ينصهر فيها سؤال المصير بسؤال الهوية في أبعادها المتحركة. ويكون فضاء الذاكرة أحد مظاهر هذا الانصهار، الذي تتجه الكتابة إلى بنائه في النص لتسمية ما تواجه به الموت المحدق بالذات الجماعية وبالاسم الشخصي في آن. لذلك تستجيب الذات لأمر الكتابة، معلنة في نهاية المقطع « فكتبت: من يكتب حكايته يرث /أرض الكلام، ويملك المعنى تماما »!. وبهذا ينسج النص وشائجه القوية مع مصاحباته النصية، فتكون حكاية الذات، هي «سيرة مواقع المكان، حين تنقلب إلى محطات للجسد وعلامات للروح». وتكون الكتابة هي الأرض التي يعاد عليها بناء هذه السيرة كفضاء للذاكرة:

أَنَا لُغتي. أنا ما قالت الكلمات :

133) **لماذا تركت الحصان وحيدا**، مرجع سابق، ص112.

كُنْ
جسَدي ، فكنتُ لنبرها جسداً . أنا مَا
قلتُ للكلمات : كُوني مُلتقى جسَدي مع
الأبدية الصّحْراء . كُوني كَي أكونَ كما أقولُ !
لا أرضَ فوق الأرض تحْملني ، فيحملُني كلاَمي
طائراً متفرّعاً منّي ، ويبْني عشّ رحلته أمامي
في حُطامي ... [134].

وتتقدم اللغة ، ضمن هذا التصور للكتابة ، باعتبارها مسكنا للجسد في تفاعله مع العالم (الأبدية الصحراء). وهي لا تكون معطا جاهزا (لم أتعلم الكلمات بعد)، كما رأينا ، بل مكونا تعيد الذات الكاتبة اكتشافه وتشكيله في الممارسة النصية. وإذ تضيع الأرض من الذات ، مؤسسة للمأساة الفلسطينية ، فإن اللغة تنتصب أرضا رمزية تحمل الكينونة وتتعالى بها(لا أرض فوق الأرض تحملني ، فيحملني كلامي / طائرا متفرغا مني) بانية بذلك أمام الشاعر رحلة العذاب الفلسطيني (ويبني عش رحلته أمامي في حطامي).

3.5 . الطفولة المستعادة

ينبني فضاء الذاكرة في **لماذا تركت الحصان وحيدا**، من خلال محور الطفولة المستعادة. ذلك ما يكشف عنه المقطع التالي :

أطلُّ ، كشُرفة بيتٍ ، على مَا أريدُ
أطلّ على صُورتي وهْيَ تهربُ منْ نفْسها
إلَى السّلم الحجَري ، وتحْمل منديلَ أمّي
وتخفقُ في الريّح : ماذا سيحدُث لوْ عدْتُ
طفلاً ؟ وعدتُ إليك ـ وعدْت إلي [135].

ينتمي هذا المقطع إلى قصيدة «أرى شبحي قادما من بعيد». قصيدة تشتغل كاستهلال شعري يقع خارج الأبواب الستة للديوان ، فيما هو يؤشر على بعض المحتملات الناسجة لتخيله . ولا تنفصل «صورة» الطفولة المستعادة عن فضاء الأمومة الذي يجعل الخطاب الشعري يتراوح بين صيغة المتكلم والمخاطبة. ويأخذ فعل العودة وضعية دال إيقاعي ، عبره تخترق الذات الكاتبة الزمن ، مكثفة من إيقاعها الخاص في الخطاب ، لتبني دلالية العودة المضاعفة : عودة الطفل إلى أمه ، وعودة الأم إلى طفلها.

134) **لماذا تركت الحصان وحيدا**، ص116.
135) المرجع نفسه ، ص13 .

لبناء هذه الدلالية، تنفتح قصيدة «في يدي غيمة» على مشهد الولادة:

... كان المكانُ معداً لموْلده : تلةٌ
منْ رياحين أجْداده تتلفّت شرْقاً وغرْباً. وزَيتونةٌ
قربَ زيتُونة في المَصاحف تُعلي سطوحَ اللغة ...
ودخاناً من اللاّزورْد يؤثّث هذا النهارَ لمسألة
لا تخصّ سوَى الله. آذار طفلُ
الشّهُور المدلّل. آذار يُندف قُطناً على شجَر
اللّوز. آذارُ يُولم خُبيّزة لفناء الكَنيسَة.
آذارُ أرضُ لليل السّنُونُو، ولامرْأة
تستعدّ لصرْختها في البَراري ... وتمتدّ في
شجرَ السّنْديَان

يُولَد الآن طفلٌ،
وصرختهُ،
في شقوق المكَانْ [136].

كل الطقوس الشعرية الأثيرة لدى محمود درويش محفزة هنا لبناء مشهد الولادة. ويتهيأ المكان بكل مؤثثاته الطبيعية والرمزية لاستقبال ولادة الطفل. ويأتي آذار، كدال إيقاعي مؤسس لتكرير الترابط، ليكمل عناصر الاحتفال التي تمنح الولادة أبعادها الأسطورية. وتكون كل مؤثثات الفضاء، من رياحين الأجداد وزيتونات ومصاحف ولوز وسنديان، كلها متأهبة لاستقبال الطفل الذي ستسكن صرخته «شقوق المكان».

ولن تمضي هذه الولادة إلى نهايتها السعيدة دون مأساة. لذلك ستكون صرخة الولادة صرخة حذر أيضا :

افترقْنا على دُرج البيْت. كانُوا يقُولون :
في صرْختي حذَرٌ لا يلائم طيْشَ النّباتات،
في صرْختي مطرٌ، هلْ أسأتُ إلى إخْوتي
عندمَا قلتُ إنّي رأيت ملائكةً يلعبُون معَ الذئب
في بَاحَة الدّار ؟ لا أتذكّر
أسْماءَهُم ولا أتذكر أيضاً طريقَتهُم في
الكلاَم ... وفي خفة الطيران [137].

136) المرجع نفسه، ص 19 و20.
137) المرجع نفسه، ص20 و 21.

لعل إحدى علامات المأساة، التي أعقبت مشهد الولادة تتمثل في الافتراق «على درج البيت». وبين «الحذر» و «المطر» تأخذ «الصرخة» كامل أبعادها، واضعة الوجود الفلسطيني بين حدي الموت والحياة. ويأتي التداخل النصي مع سورة يوسف، ليعيد من خلال قانون التحويل، بناء القصة الدينية. وتكون رؤية «ملائكة يلعبون مع الذئب في باحة الدار» هي ما تحين به القصيدة مشهد مكر الإخوة–الأعداء، بنقله إلى سياق القضية الفلسطينية في علاقتها بمحيطها العربي على مستوى الممارسة والخطاب. غير أن مشهد مكر الإخوة سوف يتم تنسيبه بما يعيد لمشهد الولادة بهاءه الاحتفالي الذي اشتركت فيه كل عناصر الطبيعة. لذلك سوف تصرخ الذات الكاتبة «هل أقول لأمي الحقيقة : لي إخوة آخرون /إخوة يضعون على شرفتي قمرا /إخوة ينسجون بإبرتهم معطف الأقحوان» [138].

وتستمر القصيدة في بناء متخيل الطفولة المستعادة، مثلما تستمر في تداخلها النصي مع سورة يوسف، مانحة للذات الكاتبة ما تكثف به إيقاعها الشخصي في الكتابة :

... سبعُ سنابلَ تكْفي لمائدة الصّيف
سبعُ سنابل بين يدّي. وفي كُلّ سنبلة
ينبت الحقْل حقْلاً من القَمْح. كانَ
أبي يسْحَب الـمَاء من بئْره ويقولُ
لهُ : لا تجفّ. ويأخذني منْ يدي
لأرى كيف أكبرُ كالفرفحينة ...
أمْشي علَى حافّة البئر : لي قمَران
واحَدٌ في الأعَالي
وآخرُ في الماء يسْبَحُ ... لي قمَران
واثقين، كأسلافهم، من صواب [139].

وتأتي الدوال «سبع» و «سنابل» و «الصيف» و «البئر» و «الحقل» لتنظم انتشارها النصي وفق إيقاع الذات الكاتبة التي تعيد بناء آثار القصة الدينية في النص.

وينهض قانون الحوار بوظيفة تملك القصة وتحويلها إلى سياق القضية الفلسطينية ليجعل منها «أيقونات من بلور المكان» الفلسطيني. ويكون لاستعادة نشاط الأب في الحقل وعلاقته اليومية بعنصري التراب والماء ما تبني به الذات الكاتبة فضاء الذاكرة، المشدود إلى رؤية واقعية وسحرية في آن. وينضاف إلى ذلك مشهد الطفل وبه تكثف الذات الكاتبة من سحرية الرؤية الشعرية، بربطها بالأسطورة كأحد تجليات اللاوعي الثقافي الإنساني. ويأتي تكرار الترابط «لي قمران»، في علاقته بدال «البئر» ليزرع في الخطاب، بذرة نرسيسية، يصبح معها القمر السابح في السماء، امتداد للقمر السابح في الماء.

---

138) المرجع نفسه، ص 21.

139) المرجع نفسه، ص 22.

تتكثف الرؤية السحرية للطفولة ببناء شعرية الفضاء الذي تحينت داخله . وتعيد قصيدة «إلى أخــــري /وإلى آخره» بناء هذه الشعرية من خلال الاستحضار الشعري لصلة الولد الفلسطيني بأبيه :

هل تعرفُ الدَّرْبَ يا ابْني
ـ نَعَمْ ، يا أبي :
شَرْقَ خَرُّوبة الشارعِ العَام
دربٌ صغير يضيقُ بصَبَّاره
في البداية ، ثم يَسيرُ إلى البئر
أوْسَعَ أوْسَعَ ، ثم يُطلُّ
على كَرْم عَمِّي «جميلْ» .
بائعِ التّبغِ والحلَوِيات ،
ثمَ يَضيعُ علَى بَيْدَر قَبْلَ
أنْ يستَقيمَ ويجْلسَ في البيت ،
في شكْل ببَغَاء ،
ـ هل تعرفُ البيْتَ ، يا ولدي
ـ مثلما أعرف الدرب أعرفه :
ياسمينٌ يُطوّقُ بوّابةً من حديد
ودعساتُ ضَوْء على الدّرج الحجريّ
وعبَّادُ شمْس يُحدّق في ما وراء المكان
ونَحْلٌ أليفٌ يَعُدُّ الفطورَ لجدّي
علَى طَبَق الخيْزران ،
وفي باحة البَيْت بئرٌ وصفصَافَةٌ وحصانْ
وخلف السياج غَدٌ يتصَفَّحُ أوراقنا ... [140] .

تنبثق شعرية الفضاء من رؤية الطفل السحرية إلى الدرب والبيت . وإذ «يضـيق» الدرب «بصباره » فإنه يتسع بالرؤية الشعرية التي تعيد بناء «أيقوناته » الطبيعية والرمزية بما يضفي على الحياة اليومية فيه بعدا أسطوريا . ويأتي تكرير حرف العطف «ثم »، ليعيد ترتيب أهم المحطات التي كان يقطعها الطفل قبل الوصول إلى البيت .

في إعادة بناء فضاء البيت نجد ذات الحرص على سرد التفاصيل ، الذي ألفيناه في بناء فضاء الدرب. وبالرغم من اكتفاء الذات الكاتبة بالوقوف عند الفضاء الخارجي للبيت ، فإنها تمكنت ، من خلال صوت الطفل ، من بناء رؤية فضائية يتقاطع فيها الواقعي مع السحري ،

---

140) المرجع نفسه ، ص 41 و 42 .

واليومي مع الماورائي. ويأتي تكرير حرف العطف «الواو» ليعيد ترتيب عناصر هذا الفضاء الضيق الممتد من بوابة الحديد، المطوقة بالياسمين، إلى باحة البيت. وهذا الفضاء تؤثثه «أيقونات» طبيعية ورمزية في آن، تعيد وصل متخيل الديوان بمصاحباته النصية: العنوان والإهداء والتعليق النقدي. ويأتي تكرير بنية الفعل المضارع (يطوق / يحدق/ يعد/ يتصفح) ليمنح فضاء البيت بعدا حركيا، يسم عناصره وأفعالها بطابع الامتداد والديمومة. وبذلك يتعالى المكان وينفتح على «ما وراء المكان».

وإذ تعيد الذات الكاتبة بناء فضاء الدرب والبيت، كجزء من استراتيجية بناء فضاء الذاكرة، فإنها تعيد، في آن، بناء صلة الطفل بأبيه وأمه الفلسطينيين.

تتراوح صلة الطفل بأبيه بين ثلاثة مواقف، موجهة بخلفية العذاب الفلسطيني:

موقف البر:

المقطع الأول:

ـ هَلْ تعبتَ من المشي
ياولدي، هل تعبت ؟
ـ نعم، يا أبي
طال ليلُك في الدَّرب،
والقلبَ سال على أرض ليلك
ـ مازلْتَ في خفة القطِّ
فاصعَدْ إلى كتَفي،
سنقطعُ عمَّا قليل
غابة البطم والسِّنديان الأخيرة[141].

المقطع الثاني:

ـ يا أبي، هل تعبت
أرى عرقا في عيونك ؟
ـ يا ابني تعبتُ ... أتحملني ؟
ـ مثلما كُنتَ تَحملني يا أبي،
وسأحملُ هذا الحَنين
إلى
أوَّلي وإلى أوَّلهْ
وسأقطع هذا الطريق إلى
آخري ... وإلى آخرهْ[142]!

141) المرجع نفسه، ص 40 و 41.
142) المرجع نفسه، ص 42.

تراهن الذات الكاتبة، من خلال موقف البر، على تجسيد علاقة التواصل القائمة بين الطفل وأبيه والتي تتصل عتبتها العليا بانقلاب الأدوار، وتحول الطفل إلى أب رمزي يرعى الوالد ويعده بقطع الطريق «إلى آخره».

موقف الضجر :

المقطع الأول :
- هل تُكلِّمُني يا أبي
- عقدوا هُدْنَة في جَزِيرَة رودوس ،
يا ابني !
وما شأننا نَحْنُ ، ما شَأْنُنَا يا أبي ؟
وانتهى الأمر ...
- كم مَرَّة يَنْتَهِي أَمْرُنَا يا أبي ؟
- انتهى الأمرُ . قامُوا بواجبهم :
حاربوا ببنادق مكسورة طَائرات العَدُو [143].

المقطع الثاني :
- ياولدي! كلُ شَيْء هنا
سوف يُشْبهُ شيئاً هناكَ
سنشبه أنفسَنا في اللّيَالي
سَتَحْرِقنا نجمةُ الشَّبه السَّرْمَدِيَّة
يا ولَدِي! [144].

ينبني موقف الضجر من شعور الطفل بقساوة خطاب الأب الذي يعري واقع العذاب الفلسطيني. وهو الموقف الذي دفع الطفل إلى مواجهة الأب بالقول «يا أبي، خفف القول عني»!

موقف الرفض
- ههُنا حاضرٌ
لا مكان له،
ربما أتدبَّر أمْري، وأصرُخْ في
ليلة البوم : هَل كان ذاك الشَّقِيُّ
أبي، كي يُحَمِّلَني عبْءَ تاريخَه ؟
ربما أتغير في اسْمِيَ، وأختار
ألفاظَ أمِّي وَعادَاتها مثْلَمَا يَنْبَغي

143) المرجع نفسه، ص 37.
144) المرجع نفسه، ص38.

أن تكون : كأنْ تَستَطيعَ مُداعبتي
كُلَّما مَسَّ ملحٌ دمي، وكأنْ تَستَطيعَ
مُعَالَجتي كلَّما عضَّني بلبلٌ في فَمَي[145]!

ينبثق موقف الرفض من رفض الواقع الفلسطيني نفسه. لذلك فإنه لا يأخذ، في سياق إعادة بناء فضاء الذاكرة الفلسطينية، أي مظهر أوديبي يتصل بالرغبة في قتل الأب والتخلص من «عبء تاريخه»، وذلك بالرغم مما يتردد في المقطع من رغبة في تغيير الاسم واختيار ألفاظ الأم وعاداتها. إن إعادة بناء فضاء الذاكرة ذاته، ينهض كمتخيل شعري لا أوديبي. ومن ثمة نجد تجاوب هذا المتخيل مع نص الإهداء المصاحب للديوان، وهو الإهداء الذي ينجم عنه تملك رمزي مضاعف : تملك المهدى إليهم للعمل، وتملك الذات الكاتبة من خلال ذلك لتاريخها الشخصي، وهو في آن تاريخ التراب والقضية الفلسطينية، لمواجهة علامات الموت في الزمن الحاضر.

وقد رأينا كيف تحقق للذات الكاتبة بناء هذه المواجهة من خلال محور الذاكرة والكتابة ثم محور الطفولة المستعادة، فتشكلت في المحور الأول الدعوة للكتابة بما هي ممارسة ضدية (ضد الإيديولوجية الصهيونية والخطاب العربي السائد)، وبما هي منعقد لأسئلة وجودية تصل سؤال المصير الفلسطيني بسؤال الهوية المتحركة. بينما يتم، في المحور الثاني، بناء مشهد الولادة وفضاءات الطفولة (الدرب والبيت) بصيغة يتقاطع فيها الواقعي مع السحري واليومي مع الماورائي، وقد كان للتداخل النصي مع القصة الدينية (قصة يوسف) ما حين به الشاعر مشهد مكر الإخوة بتحويله إلى سياق القضية الفلسطينية في علاقتها بالأخوة العربية وخطابها الرسمي. ولعل في الإشارة إلى النصوص الأخرى الغائبة ما يجعلنا نتواضع أمام لا نهائية النص في مقابل محدودية التحليل.

6. محمد بنيس وفضاء الكتابة

اهتدينا، عند قراءتنا للمصاحبات النصية، خاصة منها العناوين والتصديرات، إلى أهمية فضاء الكتابة في تشييد المتخيل الشعري في تجربة محمد بنيس. وإذا كنا قد وقفنا على أهمية هذا الفضاء بكل إبدالاته في تنظيرات محمد بنيس منذ بيان الكتابة، فإننا نرغب الآن في وصل هذه المعرفة بخصوصية الممارسة النصية في ضوء ما أرشدنا إليه تأمل المصاحبات النصية عند الشاعر.

في مواسم الشرق (1985) سنصادف التصدير الذاتي التالي مطبوعا بخط سميك :

من الموت تأتي الكتابة وتأتي الكتابة من الدم أيضا.

وفي **ورقة البهاء** (1988) سنصادف المقطع التالي، مطبوعا بدوره، بخط سميك :

145) المرجع نفسه، ص 30 و31.

وأنا الذي سافرتُ في لَيْلِ
القصيدَة
وابْتهَاج اَلمحوْ
أدعَو الخطوط لـمَجْد هَاوِيَة
لها الهذيان
والهذيان (146).

أما في **هبة الفراغ** (1992) فسنصادف القصيدة التالية، ذات العنوان الدال (كتابة) :
سَمِّها قطرَة أولى
تتخثَّر في لحظات ارْتياب
سمها هبَةً
نَبَذَتْ بَرْدَ مَعْبَرها
واكتفَتْ بانحفَار الغيَابْ
قُلْ لهَا
أن تكون لَهُمْ خَيْمَةً
قُلْ لَهُمْ
إنَّها
نَفَسٌ لاتُقَاد السَّحَابْ (147).

كل هذه الشواهد، تهجس بانشغال رئيس بسؤال الكتابة. وهي إذ تؤكد الإبدال الشعري الذي وسم التجربة الشعرية لمحمد بنيس فإنها تفصح، في آن، عن الصلة التي شرعت الذات الكاتبة تعقدها، منذ فترة مبكرة، بين الكتابة والمحو، و بين الكتابة والدم والغياب. ولعل هذه الصلة الوطيدة التي تمكن محمد بنيس من تأملها في محيطاته أو مصاحباته النصية، هي ما يدفعنا الآن إلى مواجهة فضاء الكتابة في **نهر بين جنازتين** (2000)، أيضا في ضوء الفرضية السابقة، المتصلة بمواجهة الشعر المعاصر، ومن ضمنه الكتابة، للموت، مواجهة تراجيدية منبثقة من وقوف الشاعر أعزل أمام مصيره، بعد أن أحس بغياب «العناية الإلهية» عن العالم. ولعل تصدير هلدرلين المثبت على عتبة الديوان (بعد العنوان الداخلي) في صيغة استفهام حول «المصير العظيم» يمنح مكان القراءة هذا كامل مشروعيته، في الوقت الذي يقرع في الشعر أصداء فلسفية ضرورية، تؤمن له بعضا من عتاد المواجهة، بكيفية تعيد معها الذات الكاتبة بناء عناصر الطبيعة، وعلى رأسها عنصر الماء المترقرق في العنوان الرئيس وفي النصوص. إن الكتابة عند محمد بنيس هي «المكان الوثني» الذي يعقد صلات وطيدة بين كل هذه المكونات،

146) محمد بنيس، **ورقة البهاء**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1988، ص15.
147) محمد بنيس، **هبة الفراغ**، دار توبقال، الطبعة الأولى1992، ص57.

مانحا، في آن، الذات الكاتبة حرية إعادة بنائها في النص، بكيفية تعول كثيرا على تجاوب اليد، مع التجربة الداخلية التي تأخذ كل الأبعاد الرمزية للسباحة في نهر.

أغلب نصوص **نهر بين جنازتين** تأخذ من فضاء الكتابة رحما لتجربتها الشعرية، فتعيد من خلاله بناء رؤيتها إلى هذه التجربة، من خلال استعارة نصية موسعة يحتل فيها «النهر» وضعية الدال الإيقاعي الذي يرمز إلى هذه التجربة، وقد تحولت إلى أثر باطني، وجد في خطاب الصوفية بعض مرتكزاته. خطاب ستسعى الذات الكاتبة إلى تملكه فيما هي تتوسل به في صوغ متخيلها الشعري المشدود إلى هذه الاستعارة المائية الموسعة.

في قصيدة «لك هذا الوهب» نصادف هذين المقطعين الدالين :

المقطع 11

الكتَابَةُ أنقاضٌ
كلٌ مَرَّةٍ
في انْحلاكها
تَلْمَعُ
امتدادك أيُّها النَّهْرُ
أقْوَى
منْ حَرَكَات
أصَابعي[148].

ـ المقطع 19.

في الغُرفة
نَهْرٌ
وضَوْءٌ
يَخْطفَان يَدي
عنْدَ كلِّ قدوم
شَاحباً أبقى
في
المَكَان[149].

148) **نهر بين جنازتين**، مرجع سابق، ص92.
149) المرجع نفسه، ص100.

يتـركب المقطع 11 من سلسلتين مندمجتين من خلال علاقة الجوار التي يمنحها السياق النصي دوار بنائيـا . السلسـة الأولى تتكثف حول دال الكتابة ، التي ترى إليه الذات الكاتبة من منظور التداخل النصي وإعـادة الكتـابة . وفي هذا السـياق لا يمكن أن يقـرا دال (الأنقاض) إلا باعتباره دالا على جملة من النصوص الغائبة (الآنقاض) التي (في انحلالها تلمع) . ولعل دال اللمعان يختزن ما تتأسس عليه لحظة إعادة البناء ، من اغتباط بذلك الإشراق الداخلي الذي يمنح الذات الكاتبة حرية إعـادة بناء النصـوص . وتتكثف السلسـة الثانيـة من المقطع حول دال النهر الموصـول بصفة الامتداد ، في مقابل دال الأصـابع (أصـابعي) أحد مرادفات اليد الموصـول في السلسلة بدلالة الضـعف . ولعل علاقة الجوار التي تجمع بين السلسلتين ، والتي يمنحها السياق النصي دورا بنائيا ، هي ما يجعل من دال الكتـابة مكانا لتبادل الإضـاءة مع دال النهر ، فتكون الكتابة بذلك هي ذلك النهر الممتد الذي ترى إليه القصيدة كقوة جذب وكتجربة خطر أقوى من حركـة الأصـابع . وفي ذلك تكمن إحدى علامات المستحيل ، التي تسم فضاء الكتـابة كما يتم بناؤه في هذه التجربة .

يتـركب المقطع 19 بدوره من سلسلتين مندمجتين ، هذه المرة ، من خلال علاقة التفاعل. ترتبط السلسلة الأولى بفضاء الغرفة وتحتضن دوال النهر والضوء كدوال إيقاعية تترجم ماء الكتابة ونارها . دوال أسندت لها القصيدة فعل ممارسة الاختطاف ، على يد الشاعر . وهذا الفعل هو ما سيترتب عنه دلالية السلسلة الثانية التي تتكشف عن مشهد الشاعر الذي يبقى شاحبا «في المكان » جـراء فعل الاختطاف . إن فضـاء الكتابة الذي ينهض كمتخيل تبني دلاليته الذات الكاتبة في نهر بين جنازتين ، يستند إلى (النهر) الذي يتحول إلى دال إيقاعي يترجم ، في تعاضد مع دال اليد ، تجربة الكتابة ذاتها باعتبارها تجربة داخلية ، لها مقاماتها ، متعها وأهوالها ، ماؤها ونارها ، لها ما يجعل منها تجربة صوفية وثنية تعيد بناء العناصر ، في الوقت الذي تواجه الموت .

1.6 . الكتابة والصمت

يحتفي **نهـر بين جنازتين** بموضوعة الكتابة والصمت ، بالرغم من عدم تنصيصه على ذلك بصيغة مباشرة في مصاحباته النصية ، خاصة ما يتصل منها بالتصدير وعناوين النصوص. ويتعين علينا فتح ديوان **نبيذ** (1999)حتى نقف على تنصيص الشاعر في المصاحب النصي على موضوعة الصمت لكن في صلتها بالشراب . ولعلها صلة غير بعيدة عن الكتابة ، باعتبار أن المتتاليتين الشعريتين المؤثثين للديوان)لغة ، صمت (يندرجان في سياق هذا المحتمل الشعري ، الذي راهنت الذات الكاتبة على بنائه منذ راهنت على مفهوم «الماضي المتعدد » وعلى « حيوية المجهول » في بناء نصوصها ، وإعادة تشكيل ، عبر ذلك ، الزمن والذات والعالم [150] .

150) **كتابة المحو** ، مرجع سابق ، ص : 25 .

جاء في متتالية (صمت) :
أرى صَمْتًا تَقَطَّر
منْ عُلُوِّ
السُكْر
أصْفَى دائماً أصْفَى [151]
ـ أفقٌ يفيضَ منْ اكْتمَال الصَّمْت
أُدْركُ أنَّ ما بَيْني
وبَيْنَ الموْت
تُنْشئه اللُّغَة[152]

إن صلة الصمت بالشراب التي تنسجها هذه الأبيات تنبثق من حوار المتتالية مع القول العربي المأثور (أفضل الشراب ما يزين الصمت) الذي تتصدر به . ولعل الأفق الذي «يفيض من اكتمال الصمت » المتقطر«من علو السكر»، هو أفق الكتابة الذي تجنح الذات الكاتبة في **نهر بين جنازتين** إلى بنائه، في الوقت الذي تجعل منه رحما لتجربتها الشعرية.

ورد في قصيدة صوت، بداية، ما يضيء صلة الكتابة بالصمت في علاقتهما بدال النهر باعتباره دالا إيقاعيا ينسج وشائج قوية بين عنوان الديوان ومتخيله :

يفيضُ النهرُ بينَ الصّمت والكلمَات
دوائرُ لمعة تدنُو من الموتَى
وَمنْ حَلْقي
وأزمنةٌ
تحفُّ بها قَناديلٌ
وأصْوَاتٌ تُوَشْوِشُ
في
الفَراغْ [153].
ـ لَكَ الطُّرقُ البعيدَةُ
كي
تُجيدَ تعلُّمَ المنْفَى
نجومُكَ تهتدي بالصَّمْت
في نَهْرِ الخَريفْ [154].

151) محمد بنيس، نبيذ **(متتاليتان شعريتان)**، دار توبقال للنشر-المغرب/مؤسسة روايومون-فرنسا، الطبعة الأولى 1999 (أبيات من المقطع الذي يحمل رقم1).
152) المرجع نفسه(أبيات من المقطع الذي يحمل رقم2).
153) **نهر بين جنازتين**، مرجع سابق، ص44.
154) المرجع نفسه، ص 45.

يتكثف هذان المقطعان بدورهما حول دال النهر. وقد رأينا إلى هذا الأخير، في تحليلنا لمقطعين سابقين، باعتباره مكانا لتبادل الإضاءة مع دال الكتابة فهو يشتغل كأحد المرادفات الرمزية الذي تبني الذات الكاتبة من خلال إيحاءاته المائية متخيل الكتابة بمتعه وأهواله. ولعل صورة فيض « النهر بين الصمت والكلمات» التي تفتتح قصيدة «صوت» تعضد هذا التأويل. فيكون النهر هو الكتابة التي تتولد عن «الصمت والكلمات». وهنا تأخذ الكتابة بعض أبعاد الموسيقى. ويكون الصمت قيمة شعرية وطريقا في آن، به تغتبط الذات الكاتبة، وبه تهتدي في «نهر الخريف». غير أن الصمت ينزاح أحيانا أخرى ليصل الكتابة بما تواجهه، بصفة عزلاء، من تراجيديا الموت:

مَساء التّيه
إنَّ
الصَّمْتَ
بَيْتٌ
مِنْ
بيُوت الفَقْد[155].
إنَّ

المَوْتْ
إشارةٌ
مِنْ
صَمْت
لاَ
تَدُلُّ
المَسَالكُ
عَلَيْهْ[156].

إن دال «الصمت» يتبادل هنا الإضاءة مع دال «الموت»، فهو «بيت من بيوت الفقد». ولعله المكان الذي يتقاطع فيه الصمت مع الكتابة. وقد رأينا كيف ينص التصدير الثاني المصاحب لـ **مواسم الشرق** على الصلة الرحمية القائمة بين الكتابة والموت. ثم إن عبارة «لا تدل المسالك عليه» التي تعود على الموت-الصمت تأتي لتؤكد، من جديد، صلة الكتابة بالمجهول

155) المرجع نفسه، ص23.
156) يحتل هذا المقطع، على سبيل التدوير الدلالي والبنائي، جزءا من فضاء الصفحة الأولى من قصيدة (أهبط إليك)، بالرغم من انتمائه نصيا إلى القصيدة السابقة (شمس من أساطير).
-المرجع نفسه، ص24.

الذي يتعين عليها غزوه واكتشافه باستمرار . وهو الغزو الذي يجعل دائما من الشاعر «مقذوفا بأسئلة إلى خطر الهلاك [157]» .

خَوْفٌ
يتعدَّدُ
في جَسَدي
وأنا أتلقَّى
ما يُمْليه عَليَّ
الصَّمْتْ
خَوْفٌ
يتكرَّرُ مَمزُوجا
بفَضَاء الفَقْدْ

لا
تُنْكِرْ
شَيْئاً
من
إحْسَاسكَ
بالخَرَسَ الأصْليِّ
أمام الموْت
يغطي الموْتْ [158].

إن تكرير الترابط في المقطع الأول يجعل من الخوف دالا إيقاعيا تختبر فيه الذات الكاتبة، في صلته بدوال الصمت والفقد والخرس، حالتها الوجودية وهي تخاطر في النص بتسمية الموت، واصلة بذلك الكتابة بسؤال «المصير العظيم» الذي يختلج في بيت هلدرلين المصدر للديوان . ويرتفع التكرير في قصيدة سماء الموت إلى لازمة إيقاعية تشي أكثر بتورط الذات الكاتبة في السؤال الوجودي ، فيما هي تعقد صلات غير سعيدة بين الكتابة والموت [159] إن حرص الكتابة على تسمية الموت يترجم، كما رأينا سابقا، حرصا على بناء دلالية «الجرح»

157) المرجع نفسه، ص51.
158) المرجع نفسه، ص 113 و 114 .
159) نشير بهذا الخصوص إلى اللازمة الإيقاعية التي تأخذ في نص سماء الموت، الإبدالات التالية التي تمس بنيتها الفعلية :

أ-	ب-	ج-
لي	لي	لي
لُغَةٌ	لِغَةٌ	لِغَةٌ
تُورِثُني	تُرَدِّدُ لي.	تُطِلُّ عَلى.
سماء الموتْ.	سماء الموتْ	سمَاء الموتْ

. المرجع نفسه، ص 125 و 126 و 127 .

باعتباره تسمية للموت والكلم في آن . وبهذا تقترن في التصدير السابق)دلف هاجعة، فأين يضج المصير العظيم (وظيفة التنصيص بوظيفة البناء النصي، التي وجدت في هلدرلين هوية شعرية وفلسفية تجمع داخل النص بين سؤال الكتابة وسؤال المصير كأحد تجليات ميتافيزيقا المجهول في الشعر المعاصر . وهي الميتافيزيقا التي تلبس في الديوان أحيانا استعارة الصمت الذي يقول عنه الشاعر بصيغة المخاطب «صمتا لن تبعثر جوفه أبدا رؤاك (160)» . بهذا يظهر أن الصمت هو الكتابة والموت والمجهول في آن .

2.6. الكتابة والسفر

بمتخيل السفر يكتمل بناء فضاء الكتابة في الديوان . سفر تحوله التجربة الشعرية إلى فعل داخلي يمارس في الذات في الوقت الذي يمارس في الكتابة (161) . وإذ تفيد الذات الكاتبة من الخطاب الصوفي في بناء هذا المتخيل، فإنها تعمل على تملكه وتحيينه، بقلب وجهته من« الفناء عن الذات والبقاء بالله» (162) إلى الفناء عن العقل والبقاء بالكتابة التي تمجد الهذيان (163)، فيما هي تصدر عن «المكان الوثني» (164).

يأخذ السفر في الديوان، في الكتابة كما في الذات، منحا هبوطيا مهيمنا . وإذا كان هذا الهبوط (النزول) ينسج جانبا من فضاء الكتابة، فإنه يجد في الجهاز العنواني للقصيدتين ما يرشد الذات القارئة إلى الانتباه إلى حضوره كمكون موضوعاتي، تعول الذات الكاتبة على إعادة بنائه في النص . والقصيدتان هما : أهبط إليك و «أهبط ». ولعل الصيغة الفعلية المتنقلة من صيغة الأمر (المخاطب) إلى المضارعة (المتكلم المفرد) تكشف عن رهان الذات الكاتبة على هذا السفر النزولي في الذات كما في الكتابة، بما يمكنها من بناء دلالية مواجهة الموت، التي تعتبر كما رأينا، إحد تجليات ميتافيزيقا المجهول في الشعر المعاصر.

تبتدأ قصيدة أهبط إليك بالمقطع التالي :

إهْبطْ يا مُحَمَّدُ أهْبَطْ
لا تَفتِّشْ عنْ قدَمَيْكَ أوْ عَنْ صدْرِكَ
اهْبطْ إليْكْ
مُتَقَدّاً بِـما أنْتَ فيه
عَارِيًا
ممًّا لَيْسَ لَكْ

160) المرجع نفسه، ص 52 .
161) يقول محمد بنيس فيما يؤكد صلة الكتابة بالسفر " :تبعت الشعر ونسيت ما يلغيه، لأنه المسكن الذي إليه أسافر .لذلك لم أشعر يوما أن الشعر امتياز، بل سفر في سفر ."
- **كتابة المحو**، مرجع سابق، ص18.
162) **أدونيس والخطاب الصوفي**، مرجع سابق، ص169 .
163) يعتبر محمد بنيس أن «الهذيان مكان لتشظي وبعثرة القبلي ».
- المرجع نفسه، ص22.
164) يقول محمد بنيس، مقارنا بين الصوفي والشاعر، فيما له صلة بموضوعة السفر " :في أهوال الطريق يتصاحب الشاعر والصوفي، وفي وجهة السفر يفترقان .مقصد الشاعر بامتياز، هو المكان الوثني ."
- المرجع نفسه، ص 20 .

عَشِّقْ نَفْسَك إلى نَفْسِكَ
انْفَرِدْ
بقُرَّةِ عَيْنَكَ
وَاحْذَرْ نَظْرَةَ المَقْتْ[165].

إن دال الهبوط، الذي جاء بصيغة الأمر في عنوان القصيدة، يبني، بذات الصيغة، تكرير الترابط الوارد في المقطع. وورود الاسم الشخصي للشاعر في البيت الأول، (بكل أصدائه الصوفية)، يؤكد أن مدار القول الشعري، سواء أخذ صيغة المخاطبة أو المتكلم، هو الذات التي يأمر الشاعر بالهبوط إليها، محددا لهذا الفعل أربعة شروط، تثبت عقده العزم على مبارحة عالم الناس، بقيمه وقوانينه، وولوج عالم الاشراقيين. وهذه الشروط هي :

- التسليم
- العري
- المحبة
- الانفراد

وما إن يمتثل الشاعر لهذه الشروط، حتى تبتدأ تجربة الهبوط في الذات كما في الكتابة، بكل ما يصاحبها من رؤى وتحولات :

ورَأيْتُني أهْبِطُ مُنْحَدَراً متوعِّراً
كنتُ عثرتُ عليْه في لَيْلٍ
مُضاء بمراكب الشَّكِّ
ثمَّ فيَّ خُلْوَة
وأنا مُتَوَحِّدٌ
منْ
غَيْرِ
امْتِثَالْ
حَوْلي أصواتٌ تَتَنَادَى
في كُلِ نِدَاءْ
يظهرُ النَّهرُ منْ ورَاء مَسَافَة وَأنَا
لست عارفاً إن كان من خارجي يجري
أمْ
دَاخلي
إنْ كَانَ أخْضَرَ

165) **نهر بين جنازتين**، مرجع سابق، ص24.

أمْ أبْيَضَ
أشبَهَ بالشَّعْرة أم رُعُوداً
تتكاثَرُ في أعْضَائي [166]

من المخاطب إلى المتكلم المفرد ينتقل الخطاب الشعري مستهديا بما يعتري الذات الكاتبة من تحولات الهبوط، ولعل ما يكثف من أهوال الطريق، في تجربة الهبوط، هو افتقادها لعلامات تضيء للذات طريق المجهول. وهذا ما يجعل من الحيرة والشك يضاعفان آلام الرحلة. وهنا يأخذ النهر، كدال إيقاعي، كل أبعاد هذه الرحلة في مجهول الذات كما في مجهول الكتابة. ولعل التباس البعد الخارجي والداخلي فيها يستهدي بمقولة ابن عربي في سفره الصعودي «سمعت كلاما مني لا داخلا في ولا خارجا عني»، مثلما يستهدي برؤيته للبرزخ بوجه عام [167].

وتقدم لنا قصيدة «أهبط»، بمقاطعها الخمسة، نموذجا ملائما للرؤية للكتابة كسفر في الذات والكتابة في آن، من مكان يراهن على الإفادة من صوفية وثنية في بناء الخطاب الشعري. ويضيء لنا المقطعان، الثالث والرابع من القصيدة، التحول الذي تعرفه الذات والمعرفة المتحصلة لديها عند بلوغ «موقف الكتابة»:

أهْبطُ
أعَضائي تتبعثرُ قُلْتُ الألمِ فلم يكفني قلت
طائفةً من الهَوْل لكنْ بَعْدَ أقلَّ من هُنَيْهَة تهيَّأ
لي أن القصيدةَ كانَتْ الدَّليلَ أنَّ وَجْهَهَا لم
يكتملْ وهي سيدةُ النَداء بعْد فَراسخَ
مَعْدُودة وكنتُ فيها واضحَ الشُّكوك لاَ جَوَابَ
تُعظِّمُه القَصيدةُ ثَمَّةَ ألَمٌ لكنَّ اللّذةَ كَانَتْ أشَدّ [168]
أهْبطُ
رافعاً أنفاسي إلى عُلوِّ الزَّفير هذا مَوْقفُ الكتَابَة
لَيْلٌ علَى لَيْلٍ مَهْمَا تَرهمتَ نَهْمَا عثرتَ على
يَدكَ وقدْ كَانَتْ منكَ ضاعَتْ بين شَظيَتَيْن
يَسْتَولي الهُبوطُ عليَّ هلْ تكتَّمتَ هَلْ
اسْتَصْرَخْتَ لَنْ تلْقَى هُنَا سوى شَذَرات فيكَ
تبْدأ ثُمَّ فيكَ تتفتّتُ شبهُ بداية وَلكَ النِّداء [169]

166) **نهر بين جنازتين**، المرجع نفسه، ص26.
167) **أدونيس والخطاب الصوفي**، مرجع سابق، ص115.
168) **نهر بين جنازتين**، مرجع سابق، ص63.
169) المرجع نفسه، ص 64.

في طريق الهبوط إلى «موقف الكتابة» لا توجد من علامات سوى القصيدة ذاتها. فهي الطريق نفسها التي لا تتمهد إلا بقوة التجربة ذاتها .وهي إن كانت «الدليل» فإنها تبقى دليلا غارقا في ليل المجهول . لذلك نجدها تستهدي بالشك والسؤال إذ «لا جواب تعظمه القصيدة»، لكنها في المقابل تمجد المعرفة الذوقية التي تضيء لها طريق الكشف والرؤيا . لذلك تصرخ الذات، أكثر من مرة، وقد بلغت مقام (موقف) الكتابة : «ثمة ألم لكن اللذة كانت أشد»، معبرة، بذلك عن انتشائها بتجربة حدودية لا تنضبط لعقل ولا لمعايير قبلية .

إن تجربة محمد بنيس إذ تتسع، مثل النهر في المجهول، فإنها تبقى وفية لأسسها النظرية التي أعلنت عنها في محيطها كما في مصاحباتها النصية .لذاك فعندما تكتب الذات في المقطع الأخير من قصيدة «أهبط» :

أهْبطُ
فيَ الدَّم ذاته وفي الجَنازَة يفدُونَ لكُلٌ شاعر
متاهَةٌ كأنَّ النَّهر لفظٌ شعْشَعَانيٌّ وهتفتُ اتَّسِعْ
فَما عَلَى غَيْريَ ضاقَ ولا عليَّ [170] .

فإنها تعلن في النص عن استمرار تواشج الممارسة النصية لديها مع الممارسة النظرية بكل أجناسها الخطابية. وتأتي دوال «الدم» و«الجنازة» و «المتاهة» و «النهر»، كدوال إيقاعية لتعيد داخل النص بناء تصورات نظرية تصل بين الكتابة والدم والموت، ثم بين الكتابة والماء، وما يمتد بينهما من مجهول يبقى مجهولا ، في الوقت الذي تعمل الذات الكاتبة على اختراقه، مصاحبة الصوفي في أهوال الطريق ومنفصلة عنه في آن، باتجاه تشييد مكانها الوثني الذي هو مكان الكتابة بامتياز. وإذ تعيد الكتابة بناء عنصر الماء، في تواشج مع الدوال الإيقاعية الأخرى، فإنها تتيح لنا أن نسمع في أنهاره ذلك «اللاوعي الشعري الذي يفعل في الشعر المعاصر، أي تلك العلاقة بين اللذة الشعرية والماء في الثقافة العربية القديمة [171]»، التي خبرها محمد بنيس نظريا في «الكتابة وتمجيد الماء»، وأعاد بناءها نصيا في أكثر من عمل شعري .

لقد كشف لنا التحليل النصي لفضاء الجسد وفضاء الذاكرة، ثم فضاء الكتابة عن الوشائج القوية التي تنهض بين النص ومصاحبه النصي أو محيطه النصي . فهي تكشف عن الأفق النظري الذي يخترق الكتابة الشعرية وتعين، في آن، المتخيل الشعري الذي تسعى الذات الكاتبة إلى بنائه في النص ومن خلاله، عبر الانفتاح على عناصر الطبيعة وإعادة بنائها بكيفية تهيئ لها ما تواجه به الموت. وقد رأينا كيف شكلت الكتابة عنصرا ناسجا للمتخيل الشعري في متن الشعراء الثلاثة يسري داخله سريان العناصر، فيكون نارا وماءا وترابا فيما ينادي على فضاء الجسد ويحوله إلى استعارة نصية للكتابة (أدونيس) ويستدعي فضاء الذاكرة

170) المرجع نفسه، ص65.
171) **الشعر المعاصر**، مرجع سابق، ص179.

من خلال سؤال الكتابة ذاتها ووظيفتها وعلاقتها بالزمن وبأيقونات المكان (محمود درويش) أو ينادي على تجربة السفر ويجعلها سفرا في الذات بقدر ما تكون سفرا في الكتابة (محمد بنيس).
وبذلك تنتقل الكتابة من أفق تنظيري ونصي إلى متخيل شعري يعيد بناء عناصر الطبيعة في الوقت الذي يتداخل نصيا مع نصوص وخطابات متباينة، من مكان التملك والتحويل، مؤشرا بذلك على تعقد المكان النظري والنصي الذي استهدت به الكتابة، وهي تخوض المجهول، في الشعر المعاصر.

خـلاصـة

يلازم النَّص الموازي الشِّعر المعاصر مُلازمة بناء. ولـم يكن يتهيأ لهذا الشعر بناء كتابه ومحتمله الحداثي في غياب الأجناس الخطابية للمصاحب النصي والمحيط النصي التي تمنحه حضورا، هوية ووضعا اعتباريا مخصوصا، في الوقت الذي تهيئ له تداولية ملائمة في مجتمع القراءة. إن الشعر المعاصر، وهو يبني نصه الموازي الشخصي، اتجه نحو القطع مع تقاليد الشعرية البيانية، التي ارتبط لديها نظام النص الموازي بالمهيمنة الشفوية على مستوى تداول المعرفة الشعرية ونظام اشتغالها. والقطع مع هذا النظام هو في الآن ذاته خروج عن بنية شعرية استمر حضورها، بشكل من الأشكال، في تقليدية الشعر الحديث، خاصة على مستوى هيمنة نظام الغيرية والجهاز التصنيفي والعنواني التغريضي.

وإذا كان الشعر المعاصر قد اتجه نحو تأليف الكتاب الشعري الشخصي، عبر نقل النص الموازي من هيمنة نظام الغيرية إلى هيمنة نظام الذاتية، مع الإبقاء على وشائج الحوار بين النظامين، فإنه كان بذلك يستأنف ممارسة نصية موازية كان لأبي العلاء المعري ولبعض شعراء الصوفية جدارة تدشينها في الشعرية العربية القديمة، في تساوق مع بداية الوعي، بأهمية المشروع الشعري الشخصي في تأسيس شعرية الكتابة. غير أنه ما كان للشعر المعاصر أن يستأنف هذه الممارسة، خارج قوانين تشكل المحتمل الحداثي الجديد المتصلة، منذ الرومانسية العربية، باكتشاف الغرب كمعجز شعري آخر، حفز البحث عن تسمية شعرية مغايرة للكلمات والأشياء، وعجل بممارسة حفريات استكشافية في الشعرية العربية القديمة. وبذلك عثر الشعر المعاصر في الشعر المحدث والكتابة الصوفية، على ما يسند إبدالاته في النص كما في النظرية، دون أن يكون مشهد القرآن ككتاب وكتابة غائبا عن كل ذالك.

فالشعر المعاصر، بعد أن تخلص من متعاليات الشعرية البيانية التي كبتت الشعر بخضوعها لإرغامات عصر التدوين، اتجه نحو إعادة اكتشاف الأفق الكتابي الذي فتحه القرآن للشعر .وهذا الأفق لا يرتبط فقط بنظام الكتابة، ببنيتها الخطابية والتيماتية، بل يتصل كذلك ببناء الأجناس الخطابية للمصاحب النصي في كتاب الوحي . وهو البناء الذي كشفت مصنفات علوم القرآن عن ثرائه الشديد، الذي لم يستفد الديوان الشعري القديم من إمكانياته إلا في نطاق محدود.

وقد استدعى منا بناء النص الموازي في الشعر المعاصر، إعادة بنائه نظريا أولا ضمن شعرية المتعاليات النصية . وقد رأينا، بالنظر إلى تشعب الشعر المعاصر كمكان نظري وممارسة نصية، أن إشكالية النص الموازي لا تنحصر في ذلك الشيء الذي يجعل من النص كتابا، بل تتعداه إلى ما يجعل منه خطابا شعريا حداثيا في آن. وبذلك تمكنا من توسيع إشكالية جيرار جنيت، وفتحها على ما لا يمكن لها أن تتنكر له من تأملات نظرية، حرص الشاعر المعاصر على بلورتها لتجلية ملامح محتمله الحداثي الجديد.

وبهذه الطريقة، تمكنا من استعادة البيان إلى مكانه الطبيعي ضمن الأجناس الخطابية للمحيط النصي، فأعدنا بناء شعريته على مستوى الخطاب والوظائف، وانفتحنا في آن على مفهوم الوظيفة-بيان كما تجسد في بعض أنظمة التعبير غير اللغوية كالموسيقى والرسم، كما استفدنا من إجرائيته في تحليل بعض الأجناس الخطابية للنص الموازي، كرسالة الإهداء والمقدمة والتصدير الاستهلالي، التي بدا لنا أنها تنزلق لأداء وظيفة البيان .

إن اختيارنا لمواجهة الشعر المعاصر، من مكان النص الموازي، فرض علينا قلب وجهة نظر السائدة حوْل الموضوع، فلم يعد لدينا النص الموازي ينوء تحت وضعه الهامشي، الثانوي والتذييلي، بل اتجه نحو امتلاك وضعه الاعتباري الملائم في بناء النظرية والنص والدلالية، انطلاقا من فرضية التأم شقيها في معرفة ما يجعل من الشعر المعاصر كتابا وخطابا حداثيا، له ما يمنحه هوية نصية مخصوصة ضمن فضاء التبادل الرمزي كفضاء مؤسساتي، كما له ما يهيئ لإبدالاته النظرية إمكانية التبلور والتجلي والاختبار . وقد حرصنا، في سياق هذا القلب الذي تستهدي به الإشكالية، على الكشف عن إجرائية المفاهيم الموظفة، بكيفية تجعل دينامية بناء الموضوع وثراءه جزء من دينامية منهجية المقاربة وجهازها المفاهيمي.

وقد هيأ لنا المحيط النصي المتصل بمختبر المجلات الشعرية والثقافية، وبالبيانات التي كانت تجد فيها إحدى فضاءات التبلور والتدوين، فرصة إعادة بناء المحتمل الشعري الذي يجعل من الشعر المعاصر خطابا حداثيا . وقد كان للمصاحبات النصية للمجلات، التصديرية أو الاستهلالية، ما يكشف للمختبر الشعري عن أسسه النظرية المشتركة، مثلما كان للتوقيع الشخصي الذي احتفت به المجلات، في صيغة دراسات أو محاضرات أو بيانات، ما يثبت السمات الفردية لملامح المحتمل الشعري، وهو يجرب الانتقال من رهان قصيدة جديدة إلى رهان كتابة جديدة، بمستتبعاتهما النظرية المتصلة بمفاهيم الرؤيا، والكشف، واللغة اللازمة،

وأسبقية التجربة، وتداخل الأجناس، وإيقاع الذات الكاتبة، والنص كفضاء، والقارئ كمنتج .وهي مفاهيم تساوق بناؤها مع الانتقال من فضاء اللغة إلى فضاء الخطاب، واعتبار الهذيان مكانا لتشظي القبلي، والصدور عن مفهوم المكان الوثني والماضي المتعدد الذي هيأ للشعر المعاصر، انطلاقا من معيارية الحداثة الشعرية الفرنسية، نسبا شعريا قديما تمثل في الشعر المحدث والكتابة الصوفية، كما هيأ له، في آن، مكانا نظريا لعبور الأزمنة كلها في النص ومن خلاله .وإذا كان لأدونيس جدارة تأسيس محتمل الكتابة في الشعر المعاصر، والتخلص من قضايا التعبير والالتزام، فإن لمحمد بنيس جدارة تعميق المبادئ النظرية لهذا المحتمل الشعري الجديد، وتفكيك ما تنطوي عليه لغته الواصفة، خاصة مفاهيم التجاوز والتطور والتحول، من ميتافيزيقا . ولقد كان لفرضيتي الإبدال والدلالية، بكل مستتبعاتهما النظرية، ما واجه به محمد بنيس «أوهام الحداثة»، بعد أن تخلص نسبيا من جرح الشعر المغربي الذي حكم «بيان الكتابة »، وصار ينشد في «الكتابة وتمجيد الماء » حداثة شعرية لها تجاوباتها العربية والكونية. وفي سياق هذه الإبدالات، كشفت البيانات الشعرية العربية عن علاقات معقدة تنسجها مع المعرفة والسلطة والرغبة . وعبر تناوب زمن الاستدعاء النقدي وزمن العرض اليوتوبي بدرجات مختلفة، اتجهت الذوات المتلفظة في البيانات نحو تفكيك هوية شعرية وثقافية تقليدية وبنينة أخرى، بعد الكشف عن أوهامها وتفكيك ميتافيزيقاها . وقد كان لمفاهيم القانون الحر (أنسي الحاج)، واللااكتمال (أدونيس)، والمحو (محمد بنيس)، وهدم النظرية بعد اكتمالها (قاسم حداد وأمين صالح)، ما تتجدد به حيوية الشعر المعاصر في مطاردته للمجهول، وهي مفاهيم ستجد صداها في الخطاب المقدماتي الذاتي، المرتبط خاصة بالأعمال الشعرية .

وبالانتقال من المحيط النصي إلى المصاحب النصي، كنا ننتقل من فضاء الإبدالات النظرية إلى فضاء الممارسة النصية . وقد كان الخطاب المقدماتي يمثل دائما ذلك المكان النصي الذي يجسر العلاقة بين الفضاءين . لذلك كان يساهم في بلورة ملامح المحتمل الشعري، بذات القدر الذي يساهم في إضاءة جوانب معتمة من الممارسة النصية، سواء من خلال وظائف مسألة كيف أو لماذا المشدودتين لرهان تأمين قراءة جيدة للعمل .

وقد كشف التحليل على أن المقدمة لا تجعل من النص كتابا، بتضافر مع عناصر أخرى من المصاحب النصي، إلا من خلال تواشج التأمل النظري مع الاستعادة البيوغرافية لسياقات التأليف الشعري ومحطات الممارسة النصية وإبدالاتها . وبذلك شكل الخطاب المقدماتي الذاتي منه والغيري، في تقاطع أحيانا مع البيان وأدائه لوظيفته، مكانا رئيسا لرصد مخاضات الشعر المعاصر في تطلعاته الحداثية والتداولية .

وبالانتقال من النص الموازي إلى النص، اتجهنا نحو تسييج عناصر أخرى من المصاحب النصي في ضوء علاقتها بالنص الذي تجعل منه كتابا . وكان للجهاز العنواني والتصدير والإهداء واسم المؤلف وكلمة ظهر الغلاف، ما يوجه القراءة ويساهم في تعيين المتخيل الشعري وبناء الدلالية، ضمن وظائف وصفية وإيحائية يستدعيها التأويل، أو وظائف تعريفية

تستدعيها المؤسسة الأدبية، أو وظائف بنائية تصل النص بإبدالات نظرية، أو وظائف الكفالة النصية، المتصلة بما يمنح التنصيص على اسم المؤلف في التصدير من شرف ولذاذة الانتماء لنسب شعري باذخ، في قديم الثقافة العربية أو حديث الثقافة الغربية. لقد كشف التحليل على أن المصاحب النصي ينهض بوظائف متعددة تبني دلاليته وتعقد تواشجاته النظرية والثقافية المتنوعة، فيما تكشف عن رهاناته المعاصرة. وقد هيأ لنا تحليل هذه العناصر من المصاحب النصي في أعمال أدونيس ومحمود درويش ومحمد بنيس، تحديد مداخل قرائية بدت لنا أساسية في بناء ما يواجه به الشعر المعاصر الموت. فكانت فضاءات الجسد (أدونيس) والذاكرة (محمود درويش) والكتابة (محمد بنيس) هي ما بنت به الذات الكاتبة متخيلها الشعري، عبر إعادة بناء عناصر الطبيعة، بكيفية يتجاوب فيها الذاتي مع الكوني، والأسطوري مع التاريخي، والشعري مع الفلسفي، والغنائي مع الملحمي. وهو ما كشف لنا عن حوارية شعرية الكتابة ووظيفة التملك والتحويل التي تمارسها على نصوصها الغائبة، والتي تكشف من إيقاع حضور الذات الكاتبة في الخطاب.

المصـادر والمراجع

بالعربيـــة

1 . الأعمال الأدبية

1.1 . أعمال أدبية حديثة

أدونيس، علي أحمد سعيد،

الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، الطبعة الرابعة 1985 .

كتاب الحصار، دار الآداب، الطبعة الأولى1985 .

أبجدية ثانية، دار توبقال، الطبعة الأولى 1994 .

بنيس محمد،

الأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ودار توبقال، الطبعة الأولى 2002 .

مواسم الشرق، دار توبقال، الطبعة الأولى1985 .

ورقة البهاء، دار توبقال، الطبعة الأولى1988 .

هبة الفراغ، دار توبقال، الطبعة الأولى 1992 .

كتاب الحب، دار توبقال، الطبعة الأولى1995 .

المكان الوثني، دار توبقال، الطبعة الأولى 1996 .

نبيذ (متتاليتان شعريتان)، دار توبقال، مؤسسة روايومون، الطبعة الأولى1999 .

نهر بين جنازتين، دار توبقال، الطبعةالأولى 2000 .

جبران خليل جبران،

الأعمال الكاملة، قدم لها وأشرف على تنسيقها ميخائيل نعيمة، دار بيروت (بدون تاريخ) .

الحاج أنسي،

لن، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الثانية 1982 .

درويش محمود،
ديوان محمود درويش، دار العودة، بيروت، الطبعة الحادية عشرة 1984.
حصار لمدائح البحر، دار العودة، بيروت، الطبعة الخامسة 1993.
ورد أقل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعةالثانية1990.
أحد عشر كوكبا، دار توبقال، الطبعة الثالثة 2001.
لماذا تركت الحصان وحيدا، رياض الريس للكتب والنشر، الطبعة الثانية 1996.
المجاطي أحمد،
الفروسية، المدارس، الطبعة الثانية2001.

2.1. دواوين ومنتخبات عربية قديمة

قميحة مفيد، **شرح المعلقات السبع**، در ومكتبة الهلال، بيروت 1994.
المرزوقي، أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن، **شرح ديوان الحماسة**، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، الطبعة الأولى 1991.
المعري، أبو العلاء، **شرح سقط الزند**، تحقيق مصطفى السقا، عبد الرحيم محمود، عبدالسلام هارون، إبراهيم الأبياري، حامد عبد المجيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب سنة1986.

2. دراسات في الشعر والأدب وأعمال أخرى

1.2. كتب عربية قديمة

ابن خلدون، عبد الرحمن، **مقدمة ابن خلدون**، تصحيح وفهرسة أبو عبدالله السعيد المندوه، مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت.
ابن الأثير، ضياء الدين، **المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر**، قدمه وعلق عليه الدكتور أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
ابن رشيق، أبو علي الحسن، **العمدة**، دار الجيل، الطبعة الخامسة1981.
ابن قتيبة، أبو عبدالله، محمد ابن مسلم، **الشعر والشعراء**، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، دار الحديث القاهرة، الطبعة الأولى 1996.
ابن عربي، محيي الدين، **الفتوحات المكية**، دار الفكر، الجزء الأول، بدون تاريخ.
الجاحظ، أبو عثمان، **البيان والتبيين**، تحقيق وشرح عبدالسلام هارون، دار الجيل، بيروت.
العسكري، أبو هلال، **كتاب الصناعتين**، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل، المكتبة العربية، بيروت1986
الزركشي، بدر الدين، محمد ابن عبدالله، **البرهان في علوم القرآن**، تحقيق الدكتور يوسف عبدالرحمن المرعشلي، الشيخ جمال حمدي الذهبي، الشيخ إبراهيم عبدالله الكردي، دار المعرفة، بيروت، الطبعة الأولى 1990.

2.2. كتب عربية حديثة

أدونيس، علي أحمد سعيد،
الثابت والمتحول، الجزء الثالث، صدمة الحداثة، دار الفكر، الطبعة الخامسة1986.
فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى1980.
مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، الطبعة الأولى 1983.
زمن الشعر، دار العودة، بيروت، الطبعة الثالثة 1983.
الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، الطبعة الأولى1985.
الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، الطبعة الثانية 1995.
النص القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت (بدون تاريخ).
بلمليح، إدريس،
المختارات الشعرية وأجهزة تلقيها عند العرب، منشورات جامعة محمد الخامس، الطبعة الأولى 1995.
بنيس، محمد،
ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية، دار التنوير والمركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 1985.
حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثانية 1988.
الشعر العربي الحديث، بنيته وإبدالاتها:
- **التقليدية**، دار توبقال، الطبعةالأولى1990.
- **الرومانسية العربية**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1990.
- **الشعر المعاصر**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1990.
- **مساءلة الحداثة**، دار توبقال، الطبعة الأولى 1991.

كتاب المحو، دار توبقال، الطبعة الأولى1994.
بلقاسم، خالد،
أدونيس والخطاب الصوفي، دار توبقال، الطبعةالأولى 2000.
بلاطة، عيسى،
بدر شاكر السياب (حياته وشعره) دار النهار للنشر، بيروت، الطبعة الثالثة1981.
خشبة دريني،
أساطير الحب والجمال عند اليونان، الجزء الأول، دار التنوير ودار أبعاد، الطبعة الأولى 1983.
خيري بك، كمال،
حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، الطبعة الأول 1982.
درويش، محمود، والقاسم، سميح،
الرسائل، دار توبقال، الطبعة الأولى 1990.

سعيد، خالدة،
حركية الإبداع، دارالعودة، الطبعة الثانية 1982.
كليطو، عبد الفتاح،
الأدب والغرابة، دار الطليعة، بيروت، الطبعة الثانية، 1983.
أبو العلاء المعري أو متاهات القول، دار توبقال، الطبعة الأولى2000.
الجابري، محمد عابد،
بنية العقل العربي، المركز الثقافي العربي، الطبعة الثالثة 1993.
الخال، يوسف،
الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، الطبيعة الأولى1982. دفاتر الأيام، رياض نجيب الريس، الطبعة الأولى.
الملائكة، نازك،
قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، الطبعة الخامسة 1978.
الماكري، محمد،
الشكل والخطاب، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى 1991.
مجموعة أساتذة،
نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات) منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، الطبعة الأولى
البيانات،
كتاب البيانات، تقديم محمد لطفي اليوسفي، دفاتر كلمات، أسرة الأدباء والكتاب البحرين، الطبعة الأولى 1993.

3.2. دراسات أدبية معربة
بارت، رولان
النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى 1985.
الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة محمد برادة الشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الثالثة (بدون تاريخ).
لذة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سحبان، دار توبقال، الطبعة الأولى1988.
برنار، سوزان،
قصيدة النثر من بودلير حتى الوقت الراهن، ترجمة راوية صادق، مراجعة وتقديم رفعت سلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع 1988.
باث، أوكتافيو،
الشعر ونهاية القرن، ترجمة ممدوح عدوان، دار المدى، الطبعة الأولى 1998.

بن الشيخ جمال الدين،
الشعرية العربية، ترجمة مبارك حنون، محمد الوالي، محمد أوراغ، دار توبقال، الطبعة الأولى1996.
طودوروف، تزفيطان،
نظرية المنهج الشكلي، ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية والشركة المغربية للناشرين المتحدين، الطبعة الأولى 1982؛ **الشعرية**، ترجمة شكري **المبحوت** ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الطبعة الأولى 1987.
فريزر، جيمس،
أدونيس أو تموز، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة الثانية 1979.
كوهن، جون،
بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، الطبعة الأولى1986.
- كيليطو، عبد الفتاح،
الكتابة والتناسخ، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دارالتنوير، الطبعة الأولى 1985.
المقامات، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة الأولى 1995.
لسان آدم، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، الطبعة الأولى 1995.
الخطيبي، عبد الكبير،
الاسم العربي الجريح، ترجمة محمد بنيس، منشورات عكاظ، طبعة فبراير 2000.
العروي، عبد الله،
الإيديولوجية العربية المعاصرة، نقله إلى العربية محمد عيتاني، قدم له مكسيم رودنسون، دار الحقيقة، الطبعة الثالثة 1974.
هيدجر، مارتن،
ما الفلسفة؟ ما الميتافيزيقا ؟ هلدرلين و ماهية الشعر، ترجمة فؤاد كامل ومحمود رجب، مراجعة وتقديم عبد الرحمن بدوي، سلسلة النصوص الفلسفية، دار الثقافة، القاهرة 1974.

3. مجلات وصحف

1.3. مجلات

الأداب، بيروت، لبنان،
العدد 3/4، 1993 السنة 41.
العدد 10/9 ، 2001، السنة49.
الثقافة الجديدة، المحمدية، المغرب،
العدد1، 1974.
العدد 2، 1975.
العدد 3، 1975.

العدد 19، 1980 .
دراسات سينمائية أدبية، فاس، المغرب
العدد6، 1992 .
شعر، بيروت، لبنان،
العدد 1، 1957 .
العدد 3، 1957 .
العدد 4، 1957 .
العدد 14، 1960 .
فصول، القاهرة، مصر
المجلد السادس عشر، العدد الثاني، خريف1997 .
الفكر العربي المعاصر، بيروت، لبنان،
العدد 7/6، 1980 .
مواقف بيروت، لبنان،
العدد 1، 1968 .
العدد 2، 1968 .
العدد 15، 1971 .
العدد 16، 1971 .
العدد 18/17، 1971 .
نزوى،
العدد 29، 1997 .

2.3 . الصحف،
المحرر الثقافي، الدار البيضاء
19 أبريل1981 .

بالأجنبيـــة

1. أعمال شعرية

Baudelaire, charles,
Le spleen de Paris, édition établie présentée et commentée par Yves Florenne, librairie générale française, 1998.
Rimbaud, Arthur,
Œuvres (des ardennes au Désert) pocket, 1990.

2. دراسات في الأدب

Bachelard, Gaston,
La poétique de l'espace, P.U.F, 1980.
La psychanalyse du feu, folio Essais, 1995.
Compagnon, Antoin,
La seconde main, Seuil, Paris, 1979.
Genette, Gérard,
Palimpsestes, Collection poétique, Seuil, Paris, 1982.
Seuils, collection poétique, Seuil, Paris, 1987.
Fiction et diction, Collection poétique, Seuil, Paris, 1991.
Jacobson, Roman,
Essais de Linguistique générale, Ed. de Minuit, 1963.
Meschounic, Henri
Pour la poétique, Ed. Gallimard, 1997.
Marghescou, Mircea,
Le concept de littérarité, Ed. Mouton, 1974.
Mittérrand, Henri,
Discours du roman, P.U.F 1980.
Ouvrage collectif
Méthodes du texte, Ed. Duculot, Paris, 1987.

3. مجلات

Littérature
n°39,1980.

فهرست

مطبعة النجاح الجديدة
الدار البيضاء

اخترنا مواجهة الشعر العربي المعاصر من مكان النص الموازي. عوض أن نفزع عراة إلى النص ونجعله ينوء بأوهام امتلاكنا له، قررنا استضافة العتبات النصية إلى مجال البحث وجعلها دفعة واحدة في مركز الضوء. إن ما كان يحظى في المتخيل النقدي السائد بوضعية الهامشي، العرضي، الثانوي والتذييلي، سيحتل عندنا جل المشهد النقدي ليأخذ وضعه الاعتباري الملائم، في بناء النظرية والنص والدلالية.

وإذا كان الشعر المعاصر يخط لما يميزه نصا وتنظيرا، فانه يستأنف في آن، من مكان مغاير، الاحتفاء بهذه العتبات النصية احتفاء بناء لم يعد تحقق الممارسة النصية للشعر الحديث يكتمل بدونه. لذلك لم يعد هناك من مبرر لمواصلة نسيان لمكون نصي (ونظري أيضا) سعى الشاعر العربي الحديث منذ التقليدية، نحو استثماره بدرجات مختلفة من الوعي والتصميم والثراء.

إنها مواجهة تأتي أيضا في سياق حركة نقدية هامة أطلقتها بعض الدراسات الأدبية، على امتداد العقدين الأخيرين من تاريخنا الحديث. وقد كان للجامعة المغربية دور رئيس في جعل هذه الحركة تبلور تعاقدا متناميا بالالتزام بالمعرفة والمنهج في تهييء وضعية علمية تسمح بانتاج التراكم.

وعموما فقد كنا موجهين في اختيار المتن المدروس بخصوصية الإشكالية التي صدر عنها البحث وبنيت في ضوئها فرضية الإنطلاق. لأن معرفة ما يجعل من الشعر العربي المعاصر كتابا وخطابا شعريا حداثيا في آن، تستدعي متنا واسعا يأخذ بعين الاعتبار المفاصل الكبرى في تاريخ هذا الشعر مثلما تراعي الجغرافيات الشعرية المختلفة التي ساهمت في بلورة محتمله الحداثي، بعد أن تغيرت وضعية الإنتاج الشعري بتفكك ثنائية المركز والمحيط ابتداء من سبعينيات القرن المنصرم. ولعل هذا الحس التاريخي وما فرضه من تبدل في الأوضاع الاعتبارية للجغرافيات الشعرية المعاصرة، هوماحذا بنا إلى دراسة متن نظري ونصي ثابت، سعيا لإثرائه والتنويع عليه، قدر الإمكان، بمتن مواز متبدل.

الثمن 68 درهما